



TITLE:

Wilhelm Teil als ästhetisches Projekt

AUTHOR(S):

Kunieda, Naotaka

CITATION:

Kunieda, Naotaka. Wilhelm Teil als ästhetisches Projekt. 研究報告 1999, 13: 1-47

ISSUE DATE:

1999-12

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/134424>

RIGHT:

KUNIEDA NAOTAKA

Wilhelm Tell als ästhetisches Projekt

1

Was besagt es denn überhaupt, den Weg Schillers von Karl Moor bis zu Wilhelm Tell als Entwicklung seiner Freiheitsidee von der äußerlichen zu der innerlichen (Gundolf) oder als Übergang von der physischen Freiheit zur ideellen (Goethe) zu formulieren?¹ Wie richtig sie auch sein mag, die Formulierung läßt noch etwas zu wünschen übrig, weil Schiller selbst in seiner ästhetischen Werkphase, die für sein künstlerisches Schaffen zu einem entscheidenden Wendepunkt werden sollte, die von der physischen und der moralischen unabhängige ›ästhetische Freiheit‹ explizit definiert hat. Auch der Versuch, sein letztes vollendetes Drama *Wilhelm Tell* als Drama der Freiheit aufzufassen, würde ohne nähere Betrachtung seiner Ästhetik letzten Endes sein Ziel verfehlen. Gefragt werden muß in erster Linie nach der Interaktion zwischen dem Dramatiker Schiller und dem Ästhetiker Schiller, wenn man von der Freiheit sprechen will, die dort auf der Bühne dargestellt wird.

Vor diesem Hintergrund betont Fritz Martini in seinem epochemachenden Aufsatz *Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch*, daß die dichterischen Strukturen des *Wilhelm Tell* »das poetische Analogon zu den philosophischen Ideen darstellen«, die Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* entwickelt hat. Mit der auftretenden fremden Tyrannenherrschaft werde der ästhetische Staat des Schweizer Volkes an den Rand der Gefahr gebracht. Und Tell, der ästhetische Mensch, der physisch und

¹ Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911, S.295. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hrsg. von O.Schönberger, Stuttgart 1994, S.225. (18. Januar 1827)

moralisch in Freiheit gesetzt sei, verliere auch, zum Apfelschuß gezwungen, seine harmonische, innerliche Totalität. Das Drama *Wilhelm Tell* bestehe daher »in der dramatischen Darstellung des in den Mächten der Wirklichkeit tragisch zum zweckbestimmten Handeln gezwungenen und in dieser zerspaltenen Wirklichkeit sich wiederherstellenden, ästhetischen, totalen Menschen.«²

Ludwig Völker sieht in der Rettung Baumgartens durch Tell die »Schönheit als Freiheit in der Erscheinung«, die jene wohlbekannte Schönheitsdefinition in den *Kallias*-Briefen ist. Der erste Auftritt Tells sei dem begrifflich-philosophischen Gehalt nachgebildet, den der in der Samariter-Erzählung auftretende fünfte Wanderer verkörpere. Auch im Schicksal von der Hauptfigur und der Eidgenossenschaft lasse sich Schillers ästhetisch-geschichtsphilosophische Idee vom dreistufigen Gang des Menschen und der Menschheit: Natur – Kultur – wiedergewonnene Natur beobachten, die er insbesondere in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* darstelle. Der Weg, den Tell und das Schweizer Volk im Drama einschlugen, sei also als Entwicklung zu jener höheren Freiheit zu verstehen.³

Auch für Andreas Siekmann ist *Wilhelm Tell* eine Geschichte mit der Entwicklung zur höheren Freiheit, also zur zweiten, wiedergewonnenen Naivität. Tell wandle vom Naiven über den Sentimentalischen zurück zum Naiven. Aber diese wiederhergestellte Naivität bedeute nicht, daß er in die Stufe erster Naivität zurückfalle, sondern er erreiche jetzt die idealische Stufe der Idylle.⁴

² Fritz Martini, *Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch*, in: *Der Deutschunterricht* 12 (1960), S.90-118 (hier S.91 u. 100). In der Tell-Deutung wiederholt sich der Versuch, die Titelfigur als »aesthetic man« (L.A.Willoughby, *Schiller on Man's Education to Freedom through Knowledge*, in: *Germanic Review* 29, 1954, S.173), »schöne Seele« (Hans-Günther Thalheim, *Notwendigkeit und Rechtllichkeit der Selbsthilfe in Schillers »Wilhelm Tell«*, in: *Goethe* 18, 1956, S.224) oder »aesthetic state« (Marie-Luise Waldeck, *The Theme of Freedom in Schiller's Plays*, Stuttgart 1986, S.84f.) zu interpretieren. Gonthier-Louis Fink behauptet auch: »Was Schiller in den *Ästhetischen Briefen* als Programm aufgestellt hatte, war in *Wilhelm Tell* Wirklichkeit geworden.« (*Schillers »Wilhelm Tell«*, ein antijakobinisches republikanisches Schauspiel, in: *Aufklärung* 1, 1986 H.2, S.77)

³ Ludwig Völker, *Tell und der Samariter. Zum Verhältnis von Ästhetik und Geschichte in Schillers Drama*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), S.185-203.

⁴ Andreas Siekmann, *Drama und sentimentalisches Bewußtsein. Zur klassischen Dramatik Schillers*, Frankfurt/M. 1980. Zu den Interpreten, die die Begriffe von »naiv« und »sentimentalisch« auf das Werk anwenden, rechnen z.B. G.W.Field (*Schiller's Theory of the*

Diesen Interpretationen, denen zufolge Schillers Ästhetik als Kommentar zum Drama, oder das Drama als Illustration der Ästhetik erscheint, stehen Karl S.Guthke und Helmut Koopmann kritisch gegenüber.⁵ Denn beider Ansicht nach fragt es sich, ob Schillers ästhetische Spekulation eigentlich auch noch in seiner späten dramatischen Werkphase Gültigkeit besitzt. »Das Drama ist« für H.Koopmann zuerst »ein Lehrstück über rechtes Verhalten unter bedrohlichen politischen Verhältnissen.« Dem Stück sei folglich nicht mit einer ästhetisch-philosophischen Idee wie »Idylle« beizukommen. Und darauf weist Guthke ebenfalls hin: »Wenn Schiller hoffte, mit diesem Stück von der »schweizerischen Freiheit«, die in der Gegenwart »aus der Welt verschwundenen« sei, »den Leuten den Kopf wieder warm zu machen« (NA10/372), so dürfte er kaum daran gedacht haben, lediglich Bildungsideen zu dramatisieren, die bei ihm mittlerweile fast ein Jahrzehnt zurücklagen [...]. Vielmehr dürfte er gerade die politische Thematik im Auge haben«.

Gemahnt aber nicht dieser Ausdruck »den Kopf warm machen« umgekehrt an die Schillersche Ästhetik? Ist man damit nicht vielmehr auf das verlassene Feld des Ästhetischen zurückverwiesen? Bei einem flüchtigen Blick auf seine damaligen Briefe an Prinz Augustenburg fällt jedem gleich auf, daß es sich beim Ästhetischen um nichts Geringeres als das Politische handelt. Über das Politische

Idyl and Wilhelm Tell, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 42, 1950, S.13-21), Gerhard Kaiser (*Idylle und Revolution in »Wilhelm Tell«*, in: ders., *Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien*, Göttingen 1978, S.167-205), Heinrich Mettler / Heinz Lippuner (*Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Das Drama der Freiheit*, Paderborn / München / Wien / Zürich 1989) und Gerald Meier (*Schiller und Fichte. Die Unterscheidung des Menschen von sich selbst als Thema der philosophischen Aufgabe im Denken der Freiheit des Selbstbewußtseins*, Frankfurt/M. / Berlin / New York / Paris / Wien 1993). Auch Klaus L.Berghahn (*Zum Drama Schillers*, in: W.Hinck (Hrsg.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S.157-173) und Joachim Schmidt-Neubauer (*In Tyrannos – Die eudämonistische Revolution im Schauspielhaus. Aspekte zur Interpretation von Schillers »Fiesko« und »Wilhelm Tell«*, in: ders., *Tyrannie und der Mythos vom Glück. Drei Essays zu Lessing, Schiller und Goethe*, Frankfurt/M. 1981, S.45-99) erkennen im Schlußbild des Dramas die Verwirklichung der Idylle.

⁵ Helmut Koopmann, *Schiller. Eine Einführung*, München/Zürich 1988, S.129 u. »Bestimme Dich aus Dir selbst«. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg, in: W.Wittkowski (Hrsg.), *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, Tübingen 1982, S.214f. Karl S.Guthke, *Wilhelm Tell. Der Fluch der guten Tat*, in: ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen/Basel

denkt er ästhetisch, politisch denkt er über das Ästhetische, wie man es oft auch als Eskapismus tadelt. »Das Zeitalter ist aufgeklärt«, so sagt der Aufklärer Schiller stolz, doch der Ästhetiker läßt sich nicht durch das starke Licht der Aufklärung blenden. »Es fehlt uns [...] nicht sowohl an Licht als an Wärme, nicht sowohl an philosophischer als an ästhetischer Kultur«, »denn von dem Kopf ist noch ein gar weiter Weg zu dem Herzen«. Das ist die Aufgabe der ästhetischen Erziehung, jenes strenge Stillschweigen über »das Lieblingsthema des Tages« ist ein beredetes Schweigen.⁶

Wenn Schiller also hoffte, daß das Werk »als ein Volksstück Herz und Sinne interessiren« und »ein rechtes Stück für das **ganze Publikum**« sein wird⁷, was anderes meinte er damit, als die Aufgabe der ästhetischen Erziehung, »den Leuten den Kopf wieder warm zu machen«? Gewiß hatte er schon vor langem das Feld der Ästhetik verlassen, mit seinem eigenen Ausdruck, »die philosophische Bude« geschlossen, aber war nicht da vielmehr die ästhetisch-philosophische Denkart sozusagen schon eingepreßt und verinnerlicht? Denn der schaffende Dichter denkt und spricht, wenn er auch selbst ungefähr einen Monat vor seinem Tod die »speculative Philosophie« mit einem »kahlen Gefild« vergleicht⁸, nach wie vor ästhetisch-philosophisch übers Schaffen. Das verrät die Vorrede zur *Braut von Messina* am deutlichsten, in der die Spuren jenes »Blatterngifts«⁹ zu lesen sind.

Die Tatsachen verweisen uns imperativ auf Schillers Ästhetik. Soll aber nach einem Kunstwerk gefragt werden, dabei von der Ästhetik die Rede sein und eine Wissenschaft als System, nicht als Aggregat, erscheinen, so will *Wilhelm Tell* als ein Ganzes, eine ästhetische Konstruktion, ausgelegt werden. Dort fragt man also

1994, S.282.

⁶ »Das Zeitalter...«: Schiller an Friedrich Christian von Augustenburg, 11. November 1793 (NA26/297); »Es fehlt...«, »denn...«: Schiller an dens., 13. Juli 1793, (NA26/265f.); »das Lieblingsthema...«: *Ankündigung der Horen*, NA22/106. Hier und im folgenden wird unter NA zitiert nach: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Hrsg. (seit 1961) L.Blumenthal und B.v.Wiese, Weimar 1943ff. Die Angaben bedeuten Band/Seite. Die Zitate aus Schillers Werken und Briefen werden wörtlich der Ausgabe entnommen.

⁷ Schiller an Iffland, 12. Juli 1803 (NA32/53) u. 9. November 1803 (NA32/84).

⁸ Schiller an Wilhelm von Humboldt, 2. April 1805 (NA32/208).

⁹ Schiller an Rochlitz, 16. November 1801 (NA31/72). Dort spricht Schiller von der »Metaphysisch-critische[n] Zeitepoche, welche besonders in Jena herrschte«, und von der »metaphysischen Materie«, »die wie das Blatterngift in uns allen steckt, und heraus muß.«

nicht nach der unmittelbaren Parallelität zwischen dem Drama und seinen einzelnen ästhetischen Schriften, wie in den bisherigen Interpretationen – dazu variiert seine Position von Schrift zu Schrift allzu sehr, so daß Tell dementsprechend bald für die schöne Seele, bald für die Naivität erhalten muß –, sondern nach der Richtung seines Strebens, nach seiner ästhetischen Bewegung mit bestimmten Intentionen. Dadurch werden Äquivokation und Inkongruenz, die seine ästhetisch-philosophischen Schriften aufweisen, wenig überdeckt, sie werden vielmehr zu deutlich gezeigt, um nicht Konstanten in den Variablen zu offenbaren. Dazu gehören die Komponenten von Schillers Denken und Schaffen, die ihm das methodische Rüstzeug gegeben haben, und die Richtung in den daraus hervorgehenden gedanklichen Kristallen.

2

Für den Dramatiker Schiller, der in seiner vorkantischen Zeit unter dem Einfluß der Popularphilosophie *die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* hat, war »das Gefühl für das Schöne«¹⁰ schon von dramaturgischer Bedeutung. Das Theater solle »eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben«¹¹ sein, indem es mit der Darstellung von der Schönheit als einem »mittleren Zustand«¹², die zugleich »Bedürfnis des Thiermenschen« und »Bedürfnis des Geistes«¹³ befriedige, »die strenge Pflicht in ein reizendes lockendes Gewand«¹⁴ kleide. Die Doppelbestimmung der Kunst »prodesse et delectare« wird, Schillersch variiert, auf beide Bedürfnisse des sinnlich-vernünftigen Menschen bezogen, und Schönheit und Kunst schlagen zusammen als Mittel zur Sittlichkeit eine Brücke zwischen den sich scheinbar ausschließenden Bereichen der Vernunft und Sinnlichkeit. Hier bekommt die schöne Kunst neben den »würdigen Schwestern der Moral und [...] der

¹⁰ Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*), NA20/90.

¹¹ NA20/95.

¹² NA20/90.

¹³ NA20/88 (hier ohne die Hervorhebungen Schillers zitiert).

¹⁴ NA20/93.

Religion«¹⁵ ihren Stellenwert in der Gesellschaftsordnung, dessen Änderung bald der Gedankengang des unabhängig von den beiden Schwestern »die **aesthetische Anordnung**«¹⁶ treffenden Schiller fordern wird. »Schönheit als Vereinigung der Vernunft mit der Sinnlichkeit« ist aber das durchgehende Leitmotiv von seinem Denken.

Schillers *Ästhetik* beginnt ja mit seiner Zufriedenheit und Unzufriedenheit mit Kants *Kritik der Urteilskraft*. Das Interesse am Vermittlungspotential des Schönen und der Kunst als dessen Medium, wie es seine philosophischen Schriften der achtziger Jahre zeigen, führt den schon Kants geschichtsphilosophischen Aufsätzen Aufmerksamkeit schenkenden Historiker¹⁷ zwangsläufig zur 1790 veröffentlichten dritten Kritik: »Seine Kritik der Urteilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beygebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hinein zu arbeiten.«¹⁸ Von diesem »neuen lichtvollen geistreichen Inhalt« der Schönheitslehre Kants inspiriert, doch als Dichter weder mit dem daraus abgeleiteten »subjektiv-rationalen«¹⁹ Schönheitsbegriff noch mit seiner *Deduktion der reinen ästhetischen Urteile*: »Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich«²⁰ übereinstimmend, läßt sich der Dichter-Philosoph auf die Suche nach dem »objectiven Begriff des Schönen« ein, »der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt, und an welchem Kant verzweifelt.«²¹

Hier ist der Geburtsort des Ästhetikers Schiller. Er tut den ersten Schritt zur Ästhetik und versucht nun nicht nur das Schöne zu ergreifen, sondern auch zu begreifen. Aus intensiver Auseinandersetzung mit der Ästhetik aus Königsberg,

¹⁵ *Über das gegenwärtige deutsche Theater*, NA20/86.

¹⁶ Schillers Brief an Körner vom 25. Dezember 1788 (NA25/167).

¹⁷ Vgl. Schillers Brief an Körner vom 29. August 1787 (NA24/143), der von seiner ersten Kant-Lektüre berichtet.

¹⁸ Schiller an Körner, 3. März 1791 (NA26/77).

¹⁹ Vgl. den ersten *Kallias*-Brief vom 25. Januar 1793 (NA26/174ff.).

²⁰ *Kritik der Urteilskraft*, S.142 (§34). Die Kritiken werden zitiert nach den Ausgaben der *Philosophischen Bibliothek* (Felix Meiner, Hamburg) mit den dort angegebenen Seitenzahlen der Originalausgaben.

²¹ Schiller an Körner, 21. Dezember 1792 (NA26/170).

wie sie sich durch seine seinerzeitigen Briefe²² oder Nachschriften zur ästhetischen Vorlesung in Jena belegen läßt, entwickelt sich Anfang der neunziger Jahre die Schönheitstheorie, die sich zuerst in den *Kallias*-Briefen artikuliert.

Ein in Schillers Schreiben an Körner vom 21. Dezember 1792 angekündigtes, aber nicht herausgegebenes »Gespräch: *Kallias, oder über die Schönheit*« dreht sich also um die Aufgabe, »einen Begriff der Schönheit objectiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimiren«.²³ Mit dieser zentralen Frage, »Kanten zum Trotz den Stein der Weisen zu finden«²⁴, beschäftigt sich Schiller jetzt in jenem Briefwechsel mit dem Dresdener Freund vom Anfang des Jahres 1793, der bekanntlich nicht, wie angekündigt, in einem philosophischen Dialog, sondern postum in einer Reihe von Briefen, *Kallias* genannt, im Druck erscheint. So bleiben die *Kallias*-Briefe Fragment seiner Ästhetik. Eben darum, nicht trotzdem, können wir dort bei der Genesis des Schillerschen Denkens zugegen sein.

Kallias geht aus von der ὑπόθεσις der Schiller-Kant-διλεκτική, also dem »darunter Gesetzten«, das dem Philosophieren beider gemeinsam zugrunde liegt. Auf dem Hintergrund von Kants transzendentaler Konzeption entwirft Schiller ein neues ästhetisches Gedankengebäude. Das ermöglicht es ihm, Terminologien des Königsberger Philosophen aufzunehmen, umzudeuten und zu reorganisieren: die theoretische und die praktische Vernunft werden jeweils regulativ oder konstitutiv mit einem aufgefaßten Objekt in Zusammenhang gebracht. »Hieraus«, je nachdem die Vernunft beim Urteil über eine gegebene Vorstellung das Objekt durch einen Begriff bestimmt oder ihm ihre Form leiht, »ergibt sich also eine 4fache Beurtheilungsart und eine, ihr entsprechende vierfache Classification der vorgestellten Erscheinung«. Der Schüler spricht hier bereits mit denselben

²² Vgl. z.B. folgende Briefe an Körner: »Ich treibe jetzt mit grossem Eifer Kantische Philosophie« (1. Januar 1792, NA26/127), »ich lese [...] Kants Urtheilskraft wieder« (25. Mai 1792, NA26/141), »Jetzt stecke ich biss an die Ohren in Kants Urtheilskraft.« (15. Oktober 1792, NA26/161)

²³ Schiller an Körner, 25. Januar 1793 (NA26/175).

²⁴ Körner an Schiller, 4. Februar 1793 (NA34-1/225).

Worten von einem anderen System als sein Lehrer:

»Beurtheilung von Begriffen, nach der Form der Erkenntniß ist logisch: Beurtheilung von Anschauungen nach eben dieser Form ist teleologisch. Eine Beurtheilung freier Wirkungen (moralischer Handlungen) nach der Form des reinen Willens ist moralisch; eine Beurtheilung nichtfreier Wirkungen nach der Form des reinen Willens ist ästhetisch. Uebereinstimmung eines Begriffs mit der Form der Erkenntniß ist Vernunftmäßigkeit (Wahrheit, Zweckmäßigkeit, Vollkommenheit sind bloß Beziehungen dieser letztern) Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntniß ist Vernunftähnlichkeit (Telephanie, Logophanie möchte ich sie nennen) Uebereinstimmung einer Handlung mit der Form des *reinen* Willens ist Sittlichkeit. Analogie einer Erscheinung mit der Form des *reinen* Willens oder der Freiheit ist Schönheit (in weitester Bedeutung)«.²⁵

Auf diese Konstruktion und auch ihre Abweichungen von der Kants im einzelnen einzugehen, wäre hier nicht erfolgreich. Daraus aber geht Schillers Strategie hervor, der Vernunft die Erscheinung der Schönheit zuzuschreiben. Bei der Betrachtung eines schönen Naturwesens nämlich leiht sie ihm ihre Form der Freiheit und beurteilt analog das in Wahrheit nie freie Objekt – denn die Erscheinung wird vom Naturgesetz geleitet, und nie erscheint dort die Freiheit selbst – als freiheitähnlich. Schön ist also ein Naturwesen, wenn es einem dem Objekt Freiheit leihenden Betrachter erscheint, *als ob* es so frei wäre, wie ein Vernunftwesen: »so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der *praktischen* Vernunft nicht Freiheit in der That, sondern bloß **Freiheit in der Erscheinung. Autonomie in der Erscheinung.**«²⁶

Körners Antwortschreiben vom 15. Februar stellt diese Schillersche These in Frage.²⁷ Spricht nicht die Schönheitsdefinition »Freiheit in der Erscheinung

²⁵ Schiller an Körner, 8. Februar 1793 (NA26/182f, hier ohne die Hervorhebungen Schillers zitiert).

²⁶ Ebd.

²⁷ Zur wichtigen Rolle Körners im *Kallias*-Briefwechsel vgl. Albert J. Camigliano, *Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. A critical relationship*, Stuttgart 1976. »It is surely a case of unjustifiable neglect to disregard Körner's role when discussing the "Kallias-Briefe". Further, it is factually incorrect to maintain that his criticism was of no significance and that it merely indicates the superiority of Schiller's genius when compared with Körner's.« (S.112)

weniger von der Autonomie der Schönheit als vielmehr von ihrer Deduktion aus der Sittlichkeit? Darauf erwidert Schiller am 18. und 19. Februar mit der vielzitierten Samariter-Erzählung, einem Beispiel der moralischen Schönheit. Aber daran exemplifiziert ist nichts anderes als jene prinzipielle Differenzierung der ästhetischen Beurteilung von der moralischen, von welcher in der soeben angeführten Briefstelle die Rede war. Das Prinzip bleibt, die Sache scheint ad acta gelegt zu werden.

Zugleich aber ist hier ein folgenreicher Nuancenunterschied zwischen ›Schönheit als Mittel zur Sittlichkeit‹ und ›Autonomie in der Erscheinung‹ nicht zu überhören, wenn die Schönheit, neben der Sittlichkeit der praktischen Vernunft zugeschrieben, doch ihre eigene Stellung behaupten soll. Zwar stellt die berühmte Formulierung »Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung«²⁸ eine Variante des obenerwähnten Motivs ›Vereinigung der Vernunft mit der Sinnlichkeit‹ dar. Denn es handelt sich bei der ›Freiheit in der Erscheinung‹, was aus dem bisher Gesagten abgelesen wird, um die unerwartete Begegnung der dem Gebiet der Sinnlichkeit zugehörenden ›Erscheinung‹ mit der der Vernunft zukommenden ›Freiheit‹. Doch was wird daraus abgeleitet? Das Gebiet ›Schönheit‹ ist es, wo die Bereiche der Vernunft und Sinnlichkeit aneinander grenzen und weder Vernunft noch Sinnlichkeit allein die Macht ausüben können. Daher die Autonomie der Schönheit hier, daher die Schönheit als Mittel zur Sittlichkeit dort. Die prinzipielle Selbständigkeit der Schönheit hat mit Recht die der Kunst überhaupt zur Folge, ohne darum gleich bei Schiller den ›l'art pour l'art‹-Gedanken zu bedeuten. Der gefährliche, schmale Grat zwischen Kunst und Moral führt Schiller bald in die Klemme, aus der er sich nicht mit dem Unterschied beider Beurteilungsarten ziehen kann. Darauf werden wir später in einem anderen Kontext zurückkommen.

Um so wichtiger ist Körners zweite Fragestellung, weil es bei der Selbständigkeit der Schönheit nun auf den objektiven Begriff des Schönen ankommt: »Dein Princip der Schönheit ist bloß subjektiv; es beruht auf der

²⁸ Schiller an Körner, 8. Februar 1793 (NA26/183). Vgl. auch *Fragmente aus Schillers Ästhetischen Vorlesungen*, NA21/83: »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung.«

Avtonomie, welche zu der gegebenen Erscheinung **hinzugedacht** wird. Nun fragt sichs aber, ob es nicht möglich sey in **den Objekten** die Bedingungen zu erkennen, auf welchen dieses Hinzudenken der Avtonomie beruht.«²⁹ Der Dresdener Freund fordert nämlich die Grundlage, warum die Vernunft zu einem eigentlich nicht freien Gegenstand die Freiheit hinzudenken muß. Ohne ein objektives Merkmal am Naturprodukt, das sie zu diesem Hinzudenken nötigte, bliebe ihr Freiheit-Leihen »bloß subjektiv«. Anders formuliert: ein anderes ist ›als ob es frei wäre, ein anderes ›wirklich frei sein«.

Das ist unter der Überschrift *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit* thematisiert. Schiller fragt sich selbst: »wie kann man einen objektiven Grund dieser Vorstellung [der der Freiheit] in den Erscheinungen suchen?«³⁰ Seine Lösung ist es, die negative Freiheit, Nichtvonaußenbestimmtsein, von der positiven, Voninnenbestimmtsein, zu unterscheiden. Wenn die technische oder kunstmäßige Form an einem Naturwesen den Verstand als Erkenntnisvermögen zur Kausalität der Natur veranlaßt, den Grund zu der Folge, das Bestimmende zu dem Bestimmten zu suchen, und doch ohne Erfolg, so bringt diese Negation des Vonaußenbestimmtseins die indirekte, negative Vorstellung des Voninnenbestimmtseins oder der Freiheit hervor. »Freiheit in der Erscheinung ist zwar der Grund der Schönheit, aber **Technik** ist die nothwendige Bedingung unsrer **Vorstellung** von der Freiheit.«³¹ Die Freiheit ist nämlich die ratio essendi der Schönheit, und die letztere hingegen die ratio cognoscendi der ersteren.

Darauf folgen die weiteren Bestimmungen der Schönheit: »Natur in der Kunstmäßigkeit«, »Avtonomie in der Technik« und schließlich »Heavtonomie«. Was Schiller mit all diesen Begriffen meint, liegt klar auf der Hand. Seine Bemühung besteht in einer Überbrückung des unermesslich tiefen Risses, der zwischen *Als-ob* und *Sein* klafft. Ein schönes Naturwesen erscheint dem Urteilenden, *als ob* es frei wäre, während es dagegen frei *sein* muß, wenn es wirklich objektiv-schön ist. Natur, Autonomie, Heautonomie – die Bestimmung seiner selbst durch sich selbst – das sind alles Bezeichnungen für die

²⁹ Körner an Schiller, 15. Februar 1793 (NA34-1/228).

³⁰ Schiller an Körner, 23. Februar 1793 (NA26/200).

³¹ Ebd., NA26/202.

asymptotische Annäherung des *Als-ob* an das *Sein*. Es brauchen aber diese Begriffe nicht weiter ausgeführt zu werden, weil das Scheitern der *Kallias*-Briefe eine so entscheidende Richtungsänderung herbeiführt, daß Schiller das schöne Natur-Theater verläßt, ohne je darauf zurückzukommen. Der Weg, den er einschlagen wollte, endigte in einer Sackgasse. Er verirrt sich bei seiner transzendenten Identifizierung des *Als-ob* mit dem *Sein* ohne Ariadnefaden in ein »metaphysisches«³² Labyrinth. Die ästhetische Korrespondenz bricht ab, der Empfänger wartet nun vergeblich auf einen »künftigen Posttag«.

Aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben. »Ueber meine Schönheitstheorie habe ich unterdeßen wichtige Aufschlüsse erhalten«, so schreibt Schiller am 5. Mai nach Dresden, »und ein bejahendes objectives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung ist nun gefunden.«³³ Die Nachricht verweist uns auf die kurz darauf verfaßte Abhandlung *Über Anmut und Würde*. Es liegt also nahe, daß sie die ungeschriebene »Fortsetzung« liefert, in der sich der glückliche und der unglückliche Ausgang des *Kallias*-Strebens niederschlagen. Was ist denn aber »ein bejahendes objectives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung«, das er hier »gefunden« haben will, und zwar ein anderes, als er vor einem halben Jahr »gefunden« glaubte?³⁴

Auf der Suche nach dem objektiven Begriff des Schönen stößt Schiller jetzt zweifellos auf den Begriff »Anmut«. Darauf deutet hin, daß *Über Anmut und Würde* selbst mit dem wiederholten Stichwort »objektiv« beginnt: »die objektive Eigenschaft der Anmuth«, »Sie [Schönheit der Bewegung, also Anmut] ist erstlich objektiv und kommt dem Gegenstande selbst zu, nicht bloß der Art, wie wir ihn aufnehmen.«³⁵ Unüberhörbar klingen dort *Kallias*' Erinnerungen an: Die

³² So nennt Werner Strube Schillers Schönheitsbegriff und schreibt dem den Fehlschlag der Argumentation der *Kallias*-Briefe zu: »Schillers Versuch einer metaphysischen Begründung der Objektivität der Schönheit scheitert. Unter anderem aus diesem Grund: Schillers metaphysischer Schönheitsbegriff ist aufgrund von Wesens-Intuition gebildet.« (*Schillers Kallias-Briefe, oder über die Objektivität der Schönheit*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 18, 1977, S.131.)

³³ An Körner (NA26/240). Die Hervorhebung vom Verf.

³⁴ Vgl. seinen Brief an Körner vom 21. Dezember 1792 (NA26/170).

³⁵ *Über Anmut und Würde*, NA20/252f. Die Hervorhebungen vom Verf.

›Anmut‹ als eine bewegliche Schönheit³⁶ ist ein, wenn auch unter der »Schönheit in weitester Bedeutung« subsumierter, doch nie auf die »hinzugedachte«, dem Gegenstand von der Vernunft bloß geliehene Freiheit, also nicht bloß auf die »Art, wie wir ihn aufnehmen«, begründeter Begriff. Warum gilt aber solche Schönheit als objektiv und nicht vielmehr nicht? Wie unentwirrbar sich auch *Kallias* und seine Fortsetzung *Über Anmut und Würde* zusammenschließen, so springt uns hier zugleich eine deutliche Akzentverschiebung in die Augen, die sich in Schillers Wendung von jenem Brief-Fragment zu dieser Schrift abzeichnet.

Er überträgt erstens die *Kallias*-Schönheitsdefinition ›Freiheit in der Erscheinung‹ auf den Menschen und differenziert zweitens zwischen der Schönheit des Naturdinges und der nur dem Menschen eigenen. Natürlich kann dieser als Naturwesen schön sein, aber er ist es »in keinem andern Sinne und mit keinem größern Rechte, als überhaupt jede schöne Bildung der Natur«. ³⁷ Diese ›architektonische Schönheit des Menschen‹ bedeutet nichts anderes als die von *Kallias* behandelte. Vor dem Menschen aber, der als Person ein Wesen ist, »welches selbst Ursache, und zwar absolut letzte Ursache seiner Zustände seyn, welches sich nach Gründen, die es aus sich selbst nimmt, verändern kann«³⁸, breitet sich eine *spezifisch* andere Schönheitswelt als die architektonische aus: die moralische, d.h. ›Anmut‹ oder ›Grazie«³⁹, die »immer nur die Schönheit der **durch Freyheit bewegten Gestalt**«⁴⁰ darstellt. Der Mensch, und der Mensch allein kann auf der Erde im eigentlichen Sinne anmutig sein, weil er zugleich als Vernunftwesen, das seinen Willen unmittelbar durch die Vernunft bestimmen *soll*, und als Sinnenwesen, das seinerseits seine Ansprüche durchsetzen *will*, den Imperativ der Vernunft und die Forderung der Natur zu einer glücklichen Eintracht verbinden kann. »Und nun wissen wir auch, was wir unter Anmuth und Grazie zu verstehen haben. Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freyheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person

³⁶ NA20/252.

³⁷ NA20/261.

³⁸ NA20/262.

³⁹ Streng genommen sind Anmut und Grazie zwei verschiedene Begriffe. Die erstere ist ein untergeordneter Begriff der letzteren. Vgl. NA20/305.

⁴⁰ NA20/265.

bestimmt. Die architektonische Schönheit macht dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre. Jene ist ein **Talent**, diese ein **persönliches Verdienst**.⁴¹

Der Begriff von der moralischen Schönheit des Menschen ›Anmut‹, in der Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung, zusammenstimmen, und die Schiller als »Schönheit des Spiels« oder »Ausdruck einer schönen Seele«⁴² bezeichnet, liegt unmittelbar auf der Linie des Motivs ›Vereinigung der Vernunft mit der Sinnlichkeit‹ und damit der *Kallias*-Schönheitsdefinition ›Freiheit in der Erscheinung‹. Die Prinzipien sind zwar identisch, aber in *Kallias*' Augen ist die Anmut der lang ersehnte ›objektive Begriff des Schönen‹, weil von den Gegenständen der ästhetischen Beurteilung in der Natur der Mensch allein, der als ein dualistisch existierendes Wesen zugleich Intelligenz und Sinnenwesen ist, wirklich frei *sein*, nicht nur den Als-ob-Anschein erwecken kann.

Aus der Retrospektive gesehen, führt kein Zufall Schiller zum Begriff ›Anmut‹, der auf den Menschen übertragenen ›Freiheit in der Erscheinung‹. Denn die Anmut »als eine Neigung zu der Pflicht«⁴³ war schon in den *Kallias*-Briefen antizipiert, als er von der »Fabula docet« der Samariter-Geschichte und dabei vom fünften Wanderer als Verkörperung der moralischen Schönheit gesprochen hat: »sie tritt nur alsdann ein, **wenn ihm [dem Menschen] die Pflicht zur Natur geworden ist**.«⁴⁴ Dieses ›uneigentliche Schöne«⁴⁵ hilft nun Schiller über den Berg der ›Objektivität‹. Der Kurswechsel des Studienobjekts, oder besser, die Umakzentuierung in der Gedankenführung zeugt davon, daß er einen Schritt über den *Kallias*-Horizont hinausgeht. Der Seitenweg wird nun zur Hauptstraße. Der Weg führt vom ›uneigentlichen Schönen‹ *über Anmut und Würde zur ästhetischen Erziehung des Menschen*, gleichsam ein ›anthropologischer‹ Ausgang aus der ›metaphysischen‹ Sackgasse. Aber vor der Verfolgung dieses Weges und

⁴¹ NA20/264.

⁴² NA20/264, 282 (*Schönheit des Spiels*), NA20/289 (*Ausdruck einer schönen Seele*).

⁴³ NA20/283.

⁴⁴ Schillers Brief an Körner, 19. Februar 1793 (NA26/198).

⁴⁵ Die moralische Schönheit in der Samariter-Erzählung ist als »das uneigentliche Schöne« (19. Februar 1793, NA26/199) bzw. »der uneigentliche Gebrauch dieses Worts [Schönheit]« (18. Februar 1793, NA26/195) bezeichnet.

einer ausführlichen Untersuchung der Schönheitstheorie in seiner Reifezeit soll jetzt ein knapper Überblick über den parallel laufenden Begriff ›erhaben‹ gegeben werden.

Kants *Kritik der Urteilskraft* macht Schiller auf noch einen anderen ästhetischen, doch bis dahin im Hintergrund stehenden Bereich aufmerksam. Daraus entsteht in kürzerer Frist eine Reihe von Schriften über Erhabenheit und Damentheorie, deren Leistungen schließlich *über Anmut und Würde in die ästhetische Erziehung* einmünden werden.

»**Erhaben** nennen wir ein Objekt«, so fängt Schiller *vom Erhabenen* an, »bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt; gegen das wir also **physisch** den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber **moralisch** d.i. durch Ideen erheben.«⁴⁶ Wie es schon aus dem Untertitel: *Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen* hervorgeht, schließt sich hier der Kantianer an die Definition des Erhabenen in der dritten Kritik an: »es ist ein Gegenstand (der Natur), dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken.«⁴⁷ Wir fühlen angesichts des Erhabenen, z.B. des Ozeans im Sturm, daran zugleich Lust und Unlust. Dieses sonderbare, gemischte Gefühl rührt daher, daß wir dabei als Naturwesen unsere Abhängigkeit und als Vernunftwesen unsere Unabhängigkeit von der Außenwelt empfinden. Das negative Gefühl, daß der Mensch ins Naturgesetz verstrickt ist, erweckt umgekehrt das positive, daß ihm ein ganz anderes Gesetz innewohnt.

Im Gegensatz zu Kant ist aber die Analyse *vom Erhabenen* nur der gestrichene erste Teil. Auf diese Einleitung folgt der zweite *Über das Pathetische*, der auf die Aufstellung der Damentheorie angelegt ist. Das Interesse des philosophierenden Künstlers, der nach dem *Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* gefragt und eine Untersuchung *über die tragische Kunst* angestellt hat, gilt nicht dem erhabenen Naturding, sondern von vornherein der Übertragung von der

⁴⁶ *Vom Erhabenen*, NA20/171.

⁴⁷ *Kritik der Urteilskraft*, S.115 (ohne Kants Hervorhebung zitiert).

Theorie des Erhabenen auf das Drama: »Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns **die moralische Independenz von Naturgesetzen** im Zustand des Affekts versinnlicht.«⁴⁸ Die Tragödie bringt also dem Zuschauer das Erhabene – »die moralische Independenz von Naturgesetzen« – vors Auge, indem sie an ihrem mit dem Affekt kämpfenden Helden die Selbständigkeit des Geistes im Zustand des Leidens zu erkennen gibt. Denn: »Jede Erscheinung, deren letzter Grund aus der Sinnenwelt nicht kann abgeleitet werden, ist eine indirekte Darstellung des Uebersinnlichen.«⁴⁹ Das Erhabene, wie das Schöne, stellt das Übersinnliche, das vernünftige Prinzip der Freiheit dar; dieses durch Harmonie, jenes durch Disharmonie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit. Beides ist »Freiheit in der Erscheinung«, und das Wohlgefallen daran das dem sinnlich-vernünftigen Menschen eigene.

Nun zurück zur *Anmut und Würde*. Bedeutet die Anmut die moralische Schönheit des Menschen, die sich auf die *Kallias*-Naturschönheit stützt, »so ist **Würde** der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung«⁵⁰, also die auf den Menschen übertragene Erhabenheit. Das Drama, in dem *ein* Mensch »die moralische Independenz von Naturgesetzen« darstellt, wird wörtlich ins allgemein Menschliche übersetzt: »Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.«⁵¹ Der Mensch ist verpflichtet, da Würde zu zeigen, wo die Natur die Herrschaft über ihn ausübt, seine Pflicht und Neigung, Vernunft und Sinnlichkeit im Widerspruch stehen, und er nicht mehr moralisch schön handeln kann. In solchem Streit der Gesetzgebung der Vernunft mit den Gesetzen der Natur soll er ja, ein sittliches, wenn auch endliches Wesen, *nolens volens* vernunftorientiert handeln. An die Stelle von Anmut tritt hier Würde, die »von einer Überlegenheit des höhern Vermögens über das sinnliche

⁴⁸ *Über das Pathetische*, NA20/196. Die Hervorhebung vom Verf.

⁴⁹ NA20/202.

⁵⁰ *Über Anmut und Würde*, NA20/289.

⁵¹ NA20/294 (ohne Schillers Hervorhebungen zitiert).

Zeugniß gibt«. ⁵² Darum ist die Verwandlung der schönen Seele in eine erhabene in dieser Konfliktsituation »der untrügliche Probiertein, wodurch man sie von dem guten Herzen oder der Temperamentstugend unterscheiden kann«. ⁵³ Anmut und Würde ergänzen einander.

Komplementäre Begriffe wollen vereinigen, was auch hier bei *Anmut und Würde* der Fall ist: »Sind Anmuth und Würde [...] in derselben Person **vereinigt**, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet«. ⁵⁴ Wohl ist solcher Ausdruck »vollendet«, es fragt sich aber, ob dieses »Ideal menschlicher Schönheit« »in derselben Person, ja in demselben Zustand einer Person« ⁵⁵ realisiert wird. Ob und wie die Vereinigung der polar entgegengesetzten Ausdrücke Anmut und Würde überhaupt »in demselben Zustand einer Person« vor sich geht? Sollten sich nicht Harmonie und Disharmonie, Versöhnung der Vernunft mit der Sinnlichkeit und Beherrschung dieser durch jene gegenseitig ausschließen? Man steht vor einer ganz neuen Frage, die im Rahmen der Abhandlung *Über Anmut und Würde* nicht zu beantworten ist, welche Unmöglichkeit das Neben- und Gegeneinander von Anmut und Würde selbst demonstrieren. ⁵⁶

Die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* mit der Schönheitstheorie in ihrer Mitte nehmen die umgekehrte logische Richtung: sie gehen nicht mehr empirisch-induktiv von der Anschauung zur Abstraktion über, wie *Anmut und Würde*, sondern sie nehmen zunächst vom »reinen Begriff der Menschheit« ⁵⁷ ihren Ausgang, aus dem die allgemeine Idee der Schönheit abgeleitet werden soll. So

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd. (ohne Schillers Hervorhebungen zitiert)

⁵⁴ NA20/300.

⁵⁵ NA20/301, 300.

⁵⁶ Der Kommentar der *Nationalausgabe* zur »Polarität von Anmuth und Würde im gleichen Menschenbild« lautet: »Die Vereinigung dieser beiden Menschenbilder zu einem Ideal der Menschheit ist nur dann eine logische Unmöglichkeit, [...] wenn man dieses Ideal nur statuarisch bildhaft auffaßt. [...] Vielmehr macht die Möglichkeit des Menschen zur Würde erst Anmut als Anmut überhaupt abgrenzbar, so daß das echte Phänomen vom unechten unterschieden werden kann. [...] Anmut und Würde fordern sich daher gegenseitig, wenn auch ihre Vereinigung in *einem* Menschen immer nur *Ideal* bleiben kann.« (NA21/229f.) Die Interpretation ist, wie richtig sie auch bemerkt, erst von Schillers Standort in der *ästhetischen Erziehung des Menschen* aus rückblickend möglich.

⁵⁷ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, NA20/340.

reduziert Schiller *den* Menschen transzendental-deduktiv auf die allerletzten Grundelemente ›Person‹, das Bleibende, und ›Zustand‹, das Wechselnde (11. Brief), auf welche Differenzierung dann eine Reihe von Begriffspaaren wie Formtrieb/Stofftrieb (12.-14. Brief), Leben/Gestalt (15. Brief) weiter begründet wird. Die Dyaden gehen aber alle auf »zwey entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen, die zwey Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur«⁵⁸ als gemeinsame Nenner zurück, deren Übereinstimmung ihm aber gerade von dieser menschlichen Doppelnatur aus auferlegt ist: ein Grundgedanke, der durch Schillers ästhetisch-philosophische Schriften durchläuft, mit dem wir auch bereits völlig vertraut sind. Der ›Spieltrieb‹, der als Vermittler zwischen Form- und Stofftrieb die Gesetze der Vernunft mit dem Interesse der Sinne versöhnt, vollendet daher den Begriff der Menschheit, und der »Gegenstand des Spieltriebes [...] wird also **lebende Gestalt** heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung **Schönheit** nennt, zur Bezeichnung dient.«⁵⁹ Dieses aus dem Begriff des Ideal-Menschen abgeleitete ›Ideal-Schöne‹ befindet sich in jener Mitte zwischen Gesetz und Bedürfnis – was auf dasselbe hinausläuft – Vernunft und Sinnlichkeit, die Schiller Spiel nennt. Hieraus entspringt die allbekannte These vom ›homo ludens‹.

Aus dem mundus intelligibilis steigt Schiller jetzt im 16. und 17. Brief auf den mundus sensibilis herab, mit dem Ausdruck seiner selbst: »aus der Region der Ideen auf den Schauplatz der Wirklichkeit«.⁶⁰ In der Erfahrung erscheint, da das vollkommene Gleichgewicht beider entgegengesetzten Trieben immer nur Idee bleibt, die in der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann, die Schönheit nach dem Spannungsverhältnis der Triebe, An- oder Abspannung, auf zweierlei Weise: »Was also in dem Ideal-Schönen nur in der Vorstellung unterschieden wird, das ist in dem Schönen der Erfahrung der Existenz nach verschieden. Das Idealschöne, obgleich untheilbar und einfach zeigt in verschiedener Beziehung sowohl eine schmelzende als energische Eigenschaft; in der Erfahrung **giebt es**

⁵⁸ NA20/344.

⁵⁹ NA20/355.

⁶⁰ NA20/363.

eine schmelzende und energische Schönheit.«⁶¹

Kein Zweifel, daß sich die schmelzende und die energische Schönheit auf Anmut und Würde zurückführen lassen. Darauf läßt die Tatsache schließen, daß im 15. Brief von der »wahren Freiheit« als Einheit der physischen und der moralischen Notwendigkeit, also der von der moralischen scharf unterschiedenen ästhetischen Freiheit⁶², die Rede ist, die weder Anmut noch Würde, sondern vielmehr »beydes zugleich«⁶³ bietet. So macht uns nun dieser umgekehrte, ja vom Kopf, auf dem er stand, wieder auf die Füße gestellte argumentative Prozeß die Vereinigung beider entgegengesetzten Prinzipien »in demselben Zustand einer Person« begreiflich. Ein- und Zweiheit von Anmut und Würde sind als Unterschied zwischen mundus noumenon und phaenomenon zu verstehen; es geht hier um die Erfahrung, dort aber um die Idee. Außerdem bleibt auch dabei die Schönheit selbst als ein »reine[r] Vernunftbegriff« objektiv.⁶⁴

Mit der Schönheitstheorie allein haben sich die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* noch lange nicht erschöpft. Es ist die ästhetische *Erziehung*, »eine Aufgabe für mehr als Ein Jahrhundert«⁶⁵, die Schiller hier in Angriff genommen hat. Und was in einer Reihe von Briefen vorliegt, macht »die Resultate meiner [Schillers] Untersuchungen«⁶⁶ aus. Dem Ästhetiker Schiller

⁶¹ NA20/361.

⁶² Vgl. zu dieser Unterscheidung die Anmerkung Schillers selbst am Schluß des 19. Briefes (NA20/373).

⁶³ NA20/359. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist es auch, daß Schiller seine *ästhetische Erziehung* mit folgenden Worten abschließt: der Bürger im Staat des schönen Scheins habe es nicht nötig, »seine Würde wegzuwerfen, um Anmuth zu zeigen«. (NA20/412)

⁶⁴ NA20/340. Anders L.P.Wessell, *Schiller and the Genesis of German Romanticism*, in: *Studies in Romanticism* 10 (1971), S.176-198. Nach Wessell klärte Schiller »the contradiction between beauty and sublimity« durch die Zuschreibung beider zu verschiedenen Epochen in *Über naive und sentimentalische Dichtung* auf: »In order to bring about a union between the two theories, Schiller ceased viewing them as absolute ideals valid for all men at all times. Instead, he conceived them as ideals valid for mankind at certain stages of historical development. Beauty became that type of art and perfection proper to the Greeks, and sublimity became that type of art and perfection proper to modern writers.« (S.187) Wie wenig seine Auffassung Schiller gerecht wird, geht daraus hervor, daß »naiv« und »sentimentalisch« gar keine Epochenbegriffe, sondern, wie Schiller selbst beschreibt, nur »Empfindungsweisen« (NA20/473, Anm.) sind, was aber später noch ausgeführt wird.

⁶⁵ NA20/329.

⁶⁶ NA20/309.

begegnet hier der Historiker Schiller, und aus dem Zusammenfluß von Ästhetik und Geschichtsphilosophie geht seine Anthropologie hervor. Festzustellen ist der Stellenwert des Ästhetischen und der Kunst in der Geschichtsphilosophie, was schon auf der Vorstufe zur *ästhetischen Erziehung*, also in Briefen an seinen Gönner, den Prinzen Augustenburg, zum zentralen Thema gekommen ist.

Eigentlich hatte Schiller zwei inkompatible Geschichtsanschauungen: die aufgeklärte einerseits, der nach sich die Geschichte und die sie bewegende Vernunft linear-progressiv entwickeln, welche Konzeption man leicht an diesen Beispielen sieht: seiner Jenaer Antrittsrede *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* und dem aus Anlaß der auch an der Universität gehaltenen Vorlesungen über die menschliche Geschichte entstandenen Aufsatz *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde*. Und andererseits diejenige zyklische mit dem Triadenschema von Einheit - Zerrissenheit - Wiedervereinigung, die sich vor allem in den *Philosophischen Briefen* ausprägt.⁶⁷ Der Historiker Schiller war also von vornherein Geschichtsphilosoph. Hier steht der Implementierung der Geschichtsphilosophie in die Schönheits- und Kunsttheorie eine erhebliche Schwierigkeit in bezug auf das Vermittlungspotential des Schönen und der Kunst entgegen. Ob man denn überhaupt unter der *ästhetischen Erziehung des Menschen* die durch das Schöne zum moralischen oder zum ästhetischen Zustand versteht? Das Schöne als glückliche Mitte repräsentiert eine Übergangsstation, »weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert«, und »weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann«?⁶⁸ Oder die Endstation für den Menschen auf

⁶⁷ Helmut Koopmann deutet auch in seinem Aufsatz *Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie*, in: H.-J.Knobloch, H.Koopmann (Hrsg.), *Schiller heute*, Tübingen 1996, S.11-25, auf diese zwei Geschichtsvorstellungen hin. Bei ihm aber, der darin das »Ende der aufgeklärt-teleologischen Überlegungen« und den »Wechsel zu einer zyklischen Geschichtsdeutung gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts« sieht, handelt es sich immer um Schillers »Paradigmenwechsel von der aufgeklärten Geschichtsphilosophie zur ästhetischen Geschichtsanschauung« (S.24). Vielmehr ist aber Schillers Philosophie erst durch eine seltsame Koexistenz beider Geschichtsvorstellungen zu erfassen, die ihm den »dialektischen« Weg bereiten wird.

⁶⁸ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/312 u. 385.

der Stufe der Entzweiung, der danach strebt, seine verlorene Totalität, »welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen«⁶⁹ Die in der Schiller-Literatur vieldiskutierte Doppeldeutigkeit vom Ziel der *ästhetischen Erziehung*⁷⁰ scheint aber Schiller selbst gewissermaßen wahrzunehmen. Denn er weiß einen Unterschied zwischen der »einseitigen moralischen Schätzung«, in der es nur auf das Gesetz der Vernunft ankommt, und der »vollständigen anthropologischen Schätzung«, in der »die lebendige Empfindung zugleich eine Stimme hat«, zu erkennen.⁷¹ Das zeugt von der scheinbar friedlichen Koexistenz des moralischen und des ästhetischen Zustands.

Schon immer wiederholt hat Schiller diese Argumentation.⁷² Dahinter steckt seine feste Überzeugung: Weit entfernt, der Funktion des Schönen als Mittel zur Sittlichkeit zu widersprechen, diene gerade die Autonomie des ästhetischen Prinzips viel eher zur moralischen Erziehung des Menschen. Wenn nicht, so wäre die *ästhetische Erziehung* für Schiller überhaupt ein Nichts. Das bedeutet ein ausdrückliches Bekenntnis zu Kants These: »Schönheit als Symbol der Sittlichkeit«. Dieser Kritiker des Geschmacks verleugnet bei genauer prinzipieller Differenzierung zwischen dem Guten und Schönen die wichtige Rolle der Schönheit in der menschlichen Kultur nicht. »Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen

⁶⁹ NA20/328. Hier im 6. Brief formuliert sich die triadische, zyklische Denkform prägnant.

⁷⁰ Daran scheiden sich, je nachdem, wie man den Widerspruch schätzt, die Forschungsmeinungen zur *ästhetischen Erziehung des Menschen*: während die eine Richtung davon ausgeht, nach dem systematischen Verständnis der ganzen Briefen zu suchen, den Widerspruch als scheinbar ansieht, weil sich schließlich der ästhetische Zustand mit dem moralischen deckt, und der sinnlich-vernünftige Mensch nur im Schönen vorwegnehmend das ihm aufgegebenen Ziel erreichen kann (Cathleen Muehleck-Müller: *Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst. Schiller – Kant*, Würzburg 1989, S.269f.), so erblickt die andere dagegen eben in der unverkennbaren Inkonsistenz die Entwicklung von Schillers dynamischem Denken (Wolfgang Döding: *Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar*, München/Wien 1981, S.163ff.). Aber in jedem Fall – um aus der Fülle der Interpretationen nur zwei neuere, von entgegengesetzten Positionen aus unternommene herausgegriffen zu haben – beweisen die Argumentationen keine innere Notwendigkeit überzeugend, aus der Schiller beide Geschichtsauffassungen in die *eine* Schrift nebeneinandergelegt hat.

⁷¹ NA20/316.

⁷² Das ist außer der oben zitierten *Kallias*-Briefstelle, um nur einige Beispiele zu nennen,

zu gewaltsamen Sprung möglich«⁷³, und zwar genau aus dem Grund, daß die Unbestimmtheit der Einbildungskraft, die der Erfahrung des Wohlgefallens am Schönen zugrunde liegt, als Symbol der Moralität dient, die in der menschlichen Freiheit besteht. Die *conditio sine qua non* von der pädagogischen Funktion der Kunst liegt in der prinzipiellen Unabhängigkeit der Schönheit von der Moral, die in Schillers Schriften in Anlehnung an Kant als Unterscheidung der ästhetischen Beurteilung von der moralischen auftritt. Damit ist Schiller bisher, außerhalb von Raum und Zeit, glücklich durch die Klippen gesteuert.

Jetzt aber steht der an der geschichtsfremden Schönheit orientierte Ästhetiker, um sich als Erzieher auszubilden, vor einer unvermeidlichen Entscheidung über den Endpunkt seiner *ästhetischen Erziehung*, das Telos der Geschichtsphilosophie, dessen Setzung die Geschichten zu *der* Geschichte machen soll. Da kann nichts über einen Widerspruch zwischen der Feststellung vom Stellenwert des Ästhetischen in der Geschichtsphilosophie und der glücklichen Koexistenz der zeithobenen moralischen und ästhetischen Beurteilung hinwegtäuschen.

Die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* bietet eine mögliche Lösung dieser ›double bind‹-Lage an. Sie geht zwar, was man schon dem Titel entnimmt, weit über die Ästhetik hinaus und ist zu vielschichtig und zu facettenreich, um hier resümierend erwähnt zu werden. Denn hier ist die Begegnungsstätte nicht nur für Ästhetik, Anthropologie, Geschichtsphilosophie, sondern auch für Ethik und Poetologie. Aber den Gegenbegriffen ›naiv - sentimentalisch‹ liegen unleugbar Schillers Untersuchungen über das Schöne und die Kunst zugrunde. Die Gegenstücke ›schön - erhaben‹, ›Anmut - Würde‹ und ›schmelzende - energische Schönheit‹ regenerieren sich jetzt, geschichtsphilosophisch gefaßt, als ›naiv - sentimentalisch‹.⁷⁴ Von diesem ästhetischen Aspekt aus sollen die letzten hier nur in einem gerafften Überblick

auch in *Über das Pathetische* (NA20/212ff.), *Über Anmut und Würde* (NA20/277) wiederholt.

⁷³ *Kritik der Urteilskraft*, S.260 (§59 *Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*).

⁷⁴ Darauf verweist schon Bertha Mugdan: »Die sämtlichen Begriffe [...] entspringen im Grunde aus der Unterscheidung des Schönen und Erhabenen, des Schönen als der Einstimmigkeit von Idee und Erscheinung, des Erhabenen als des Sieges der Idee über die Erscheinung.« (*Die theoretischen Grundlagen der Schillerschen Philosophie*, Berlin 1910, S.77)

behandelt werden.

Der Mensch war einst als Naturkind einig mit sich selbst, ihn trennt und entzweit die künstliche Reflexion, doch er wird wieder vernunftgesteuert zu einer höheren Einheit zurückkehren. Da dient die Natur als Einheit mit sich selbst im künstlichen Weltalter zum Symbol des Nicht-mehr und Noch-nicht; sie beschwört bei uns herauf, was wir waren und was wir wieder werden sollen. Dieses durch das ›Sollen‹ vermittelte Gefühl für das Naive in der Natur, ein sonderbares Wohlgefallen mit dem Weh ›Verloren!‹, das unsere sentimentalische Empfindungsweise prägt, ist kein ästhetisches mehr, sondern ein moralisches, »denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt«. ⁷⁵ Was hinter uns zurückliegt, scheint hier moralisch. Was das Naive als ein moralisches Ideal zeigt, ist die »Idee der Menschheit« ⁷⁶ oder »das Ideal schöner Menschlichkeit« ⁷⁷, das nur aus der innigen Verbindung des naiven und des sentimentalischen Charakters hervorgehen kann, wie paradox und widersprüchlich auch das klingt. Die irreversible Reihenfolge Natur - *Widernatur* - *Wiedernatur* ist ja eine dialektische, weil dieses Ideal auf eine höhere, nicht unverändert restaurierte, durch die Vernunft vermittelte Einheit hindeutet. Und die dort fließende Zeit ist eine geschichtsphilosophische, weil sie der Mensch sowohl im ganzen als auch im einzelnen – die Ontogenie ist die Wiederholung der Phylogenie – durchlaufen muß, und der denaturierte Mensch allein, der sich auf dem Weg von Arkadien nach Elysium an der Idee orientiert, ›naiv‹ und ›sentimentalisch‹ empfindet. So sind die Begriffe, wie Anmut und Würde oder die schmelzende und die energische Schönheit, sich gegenseitig ergänzende, die einer auf den anderen verweisen, und die antipodischen Empfindungsweisen lösen sich in ein höheres Drittes auf.

Hier sind die entgegengesetzten Geschichtsauffassungen in eins zusammengefloßen, so daß das Nebeneinander vom ästhetischen Zustand als Übergangs- und Vollendungsstufe schon aufgehoben ist. Die Geschichte richtet sich auf Einheit und Ganzheit alles Menschlichen. Dort steigt der Mensch

⁷⁵ *Über naive und sentimentalische Dichtung*, NA20/414.

⁷⁶ NA20/437.

⁷⁷ NA20/491.

unaufhörlich linear-progressiv von der *sinnlichen* Harmonie zur *moralischen* hinauf, und zyklisch, genauer gesagt, in einer Spirale von der sinnlichen *Harmonie* zur moralischen *Harmonie*. Während das als naiv Erscheinende die sentimentalische Empfindung erweckt, und eben das »Erwecken« lehrt, daß die Empfindungsweisen einst vergehen sollen, stellt es als Symbol den Fluchtpunkt der menschlichen »progressus in infinitum«-Bemühung dar. Ins Ästhetische übersetzt, fungiert das Schöne in diesem Doppelsinne als Wegweiser in der Zerrissenheit, ein geschichtsphilosophisches Telos, das dem immer danach Strebenden ästhetisch erscheint, und das Urteil heißt in der Kantischen Bedeutung »eben darum ästhetisch, weil der Bestimmungsgrund desselben [...] das Gefühl (des inneren Sinns) jener Einhelligkeit im Spiele der Gemütskräfte ist, sofern sie nur empfunden werden kann.«⁷⁸

3

Zusammenzufassen ist also folgendermaßen, worum sich Schillers Ästhetik dreht.

1. **Auf der Suche nach dem objektiven Begriff des Schönen**, an dem *Kallias* scheitert, stößt der Ästhetiker auf ein Begriffspaar *Anmut und Würde*. Das anthropologische Postulat, diese polar entgegengesetzten Ausdrücke des freien, moralischen Menschen zu vereinigen, führt ihn zum reinen Vernunftbegriff:
2. **das Ideal-Schöne**. In der Erfahrung erscheint es als schmelzende und energische Schönheit, die den Menschen in der Zeit kultivieren. Worauf zielt aber diese *ästhetische Erziehung des Menschen*? Mit der Begegnung von Ästhetik und Geschichtsphilosophie sieht sich Schiller vor die neue Aufgabe gestellt:
3. **den Stellenwert des Ästhetischen in der Geschichtsphilosophie** festzustellen. Hier öffnet sich ihm ein dialektischer Weg, auf dem sich die moralische und die ästhetische Erziehung zusammentreffen. Dort verschwinden *naiv* und *sentimentalisch* in einem höheren Begriff, dem

⁷⁸ *Kritik der Urteilskraft*, S.47f.

moralisierten Ideal-Schönen.

Wir sehen hier, wie eine Frage eine andere mit sich gebracht, und sich ein ganz neues Problem eben infolge der Problemlösung eingestellt hat. Diese Problemstücke spielen Vernunft, Sinnlichkeit und die ästhetische Urteilskraft, die sich aus dem Verhältnis der ersten beiden zueinander ergibt und doch als ein prinzipiell selbständiges menschliches Vermögen fungiert. So kristallisiert sich seine Problematik eben in dem Entwicklungsgang der Begriffsreihen »schön - Anmut - schmelzende Schönheit - naiv« und »erhaben - Würde - energische Schönheit - sentimentalisch«. In der Neu- und Umformulierung von der einem und demselben Prinzip zugrunde liegenden Theorie sind die Spuren seiner Anstrengung klar zu lesen. Sie bieten ein ästhetisches Schauspiel. Regisseur: der Ästhetiker Schiller, Spielerinnen: Vernunft, Sinnlichkeit und die ästhetische Urteilskraft. Die Besetzungsliste ist für den Dramatiker vervollständigt. Nun gehen die Schauspielerinnen endlich auf die Bühne.

Geßler – System der Bedürfnisse

»Es sey nun, daß die Vernunft in dem Menschen noch gar nicht gesprochen habe, und das Physische noch mit blinder Nothwendigkeit über ihn herrsche; oder daß sich die Vernunft noch nicht genug von Sinnen gereinigt habe, und das Moralische dem Physischen noch diene, so ist in beyden Fällen das einzige in ihm gewalthabende Princip ein materielles und der Mensch, wenigstens seiner letzten Tendenz nach, ein sinnliches Wesen«.⁷⁹

Geßler stellt auf der Bühne das System der Bedürfnisse verkörpert dar, auf das er zusammen mit anderen Vögten die Tyrannenherrschaft gründet. Baumgarten mußte den Wolfenschießen, den kaiserlichen Burgvogt auf dem Roßberg, mit der Axt erschlagen, »daß er sein böses Gelüsten nicht vollbracht« (1,1,85).⁸⁰ Der Vogt auf Landenberg, der Melchters Vater den spitzen Stahl in die Augen bohren läßt, war »ihm gehässig, weil er stets / Für Recht und Freiheit redlich hat gestritten.« (1,4,487f.) Geßler betrachtet »jedes Biedermannes Glück / Mit scheelen Augen

⁷⁹ Über die ästhetische Erziehung..., NA20/393.

⁸⁰ Der Dramentext wird nach NA10 zitiert. Nachweise (Aufzug, Szene, Vers) in Klammern unmittelbar hinter dem Zitat.

gift'ger Mißgunst« (1,2,269f.) und ist auf Stauffacher »neidisch« (1,2,260), während »sich alle Redlichen beklagen / Ob dieses Landvogts Geiz und Wütherei« (1,2,276f.). Seine Burg bei Altdorf, Zwing Uri, nennt man deshalb »Grab der Freiheit« (1,4,530); die Tyrannei ist also »der Freiheit größter Feind« (5,1,3019).

Wer »im Hauptpunct der Sittenlehre vollkommen **kantisch**«⁸¹ denkt, für den bedeutet der Feind der Freiheit nichts anderes als die Sinnlichkeit. Schiller beschreibt tatsächlich das sinnliche Prinzip wiederholt als Feind.⁸² »In der Unabhängigkeit nämlich von aller Materie des Gesetzes (nämlich einem begehrten Objekte) und zugleich doch Bestimmung der Willkür durch die bloße allgemeine gesetzgebende Form, deren eine Maxime fähig sein muß, besteht das alleinige Prinzip der Sittlichkeit.«⁸³ In *Wilhelm Tell* geht es bekanntlich um die Bedrohung der Unabhängigkeit der Schweizer Kantone durch die Habsburger Hausmachtpolitik. Geßler, ihr erster Stellvertreter auf der Bühne, verkörpert das sinnliche Prinzip, Abhängigkeit von einem *begehrten* Objekt.

Das bestätigt der Wüterich selbst ausdrücklich mit der Diktion, die ihm der Dichter in der Apfelschuß- und Hohlengasse-Szene unmittelbar in den Mund gelegt hat. In jener – sie bildet den Kristallisationspunkt des Dramas, also in Schillers Terminus »Punctum saliens«, von dem aus und auf das hin eine tragische Handlung organisiert sein soll –, befiehlt Geßler dem um Gnade flehenden Tell

⁸¹ Schiller an Friedrich Christian von Augustenburg, 3. Dezember 1793 (einer der sogenannten Augustenburger Briefe), NA26/322. Dieses Bekenntnis zu Kants Sittenlehre wurde allerdings später in der Schrift *Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*, die mit dem Augustenburger Brief fast buchstäblich übereinstimmt, gestrichen. Aber nicht weil er die Kantischen Resultate der zweiten Kritik abgestoßen hat (Vgl. Anmerkung 83 unten), sondern weil Schillers Überzeugung, »daß kein Mensch so tief sinken kann, um das Böse bloß deßwegen, weil es böse ist, vorzuziehen« (NA21/30), Kants inzwischen entwickelter Lehre vom Radikal-Bösen (*Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*) ganz widerspricht.

⁸² Man denke nur z.B. an den berühmten Satz: »Der bloß **niedergeworfene** Feind kann wieder aufstehen, aber der **versöhnte** ist wahrhaft überwunden.« (NA20/284)

⁸³ Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, S.58. Schiller selbst entwickelt die Moralphilosophie nicht systematisch. Aber überall in seinen ästhetischen Schriften ist der nachhaltige Einfluß der Kantischen Sittenlehre klar erkennbar. Vgl. das Zitat mit Schillers folgendem Ausdruck: »Die Freiheit einer äußern Handlung beruht bloß auf ihrem **unmittelbaren Ursprung aus dem Willen der Person**; die Sittlichkeit einer innern Handlung bloß auf der **unmittelbaren Bestimmung des Willens durch das Gesetz der Vernunft**.« (*Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*, NA21/29)

Apfelschuß unerbittlich: »Du wirst den Apfel schießen von dem Kopf / Des Knaben – Ich **begehrt** und **wills**.« (3,3,1895f.; die Hervorhebungen vom Verf.) Die Äußerung und Handlung des Begehrenden und Wollenden bestimmt die zu befriedigende Forderung der Sinnlichkeit, nämlich ›Lust‹. Das aus dem durchgesetzten sinnlichen Prinzip Geschehene sieht für den Vernünftigen willkürlich und zufällig aus, weil das Naturgesetz ganz blind und in seinen Augen gerade irrational ist. Eben dieser Irrationalität von Geßlers Handlung galt Goethes berühmte Kritik, daß der launische Einfall des Landvogts mit dem Apfelschuß noch nicht angemessen motiviert sei. Auf Goethes Anweisung hat Schiller bekanntlich einige Tage vor der Uraufführung in Weimar vier Verse (1884-1887) eingefügt.⁸⁴ Die Episode erweist aber deutlicher, was er hier im Szenarium beabsichtigt hat: der Despot Geßler ist die Sinnlichkeit schlechthin, sein Handeln muß durch Zufall und Willkür bestimmt werden. »Weil die Sinnlichkeit keinen andern **Zweck** kennt, als ihren Vortheil, und sich durch keine andre **Ursache** als den blinden Zufall getrieben fühlt, so macht er [der Mensch] jenen zum Bestimmer seiner Handlungen, und diesen zum Beherrscher der Welt.«⁸⁵

Bezeichnenderweise sagt Geßler diesem Textverständnis entsprechend in der hohlen Gasse:

Ein allzumilder Herrscher bin ich noch
 Gegen dieß Volk – die Zungen sind noch frei,
 Es ist noch nicht ganz wie es soll gebändigt –
 Doch es soll anders werden, ich gelob es,
 Ich **will** ihn brechen diesen starren Sinn,
 Den kecken Geist der Freiheit **will** ich beugen.

⁸⁴ Goethe erzählt später seine Erinnerung daran: »Ich weiß, was ich mit ihm beim ›Tell‹ für Not hatte, wo er geradezu den Geßler einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Dies war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motivieren, daß er Tells Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt großtun lasse, indem er sagt, daß er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baum schieße.« J.P.Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, S.151f. (18. Januar 1825) Vgl. dazu auch Schillers Brief an Goethe vom 15. März 1804 u. an Iffland vom 16. März 1804.

⁸⁵ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/392.

Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen

Verkündigen – Ich will –

(4,3,2778-2785; die Hervorhebungen vom Verf.)

Hier kommt der Todespfeil geflogen, den Wilhelm Tell abgeschossen hat. Geßlers Charakter resümieren und markieren diese »Ich will«-Wiederholung und das letzte, durch Tells Pfeil unterbrochene »Ich will«. Der sich um »ein Ideal der Begierde«⁸⁶ Bemühende lebt und stirbt also gleichsam im mundus sensibilis – in der ›Welt als einem Schauspiel der Sinnlichkeit‹.⁸⁷

Rütli – Forum der Vernunft

»Die Vernunft [...] giebt sich in dem Menschen durch die Forderung des Absoluten (auf sich selbst gegründeten und nothwendigen) zu erkennen, welche, da ihr in keinem einzelnen Zustand seines physischen Lebens Genüge geleistet werden kann, ihn das physische ganz und gar zu verlassen, und von einer beschränkten Wirklichkeit zu Ideen aufzusteigen nöthigt.«⁸⁸

Ulrich Karthaus greift, Schillers Stellung zur Französischen Revolution nachgehend, die Rütli-Versammlung auf und interpretiert wie folgt: »Man darf hier eine historische Reminiszenz an die Vorgänge des Jahres 1789 sehen: am 17. Juni erhob sich der Dritte Stand zur Nationalversammlung.«⁸⁹ Hans-Jörg Knobloch bezeichnet sie dagegen, allgemeiner noch, »als eine gesetzgebende Versammlung«.⁹⁰ So richtig beide auch die Szenerie erläutern, sie liegt aber, auf das dort wirkende Prinzip reduziert, letzten Endes der Vernunft schlechthin zugrunde, wie Schiller selbst in der Französischen Revolution den ›Richterstuhl reiner Vernunft‹ erblickt hat.⁹¹ Und Rütli ist das Forum der Vernunft, wo die

⁸⁶ NA20/391.

⁸⁷ Vgl. *Onomasticon Philosophicum. Latinoteutonicum et Teutonicolatinum*, hrsg. von K.Aso, M.Kurosaki, T.Otobe, S.Yamauchi, Tokyo 1989, s.v. mundus sensibilis.

⁸⁸ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/390.

⁸⁹ Ulrich Karthaus, *Schiller und die Französische Revolution*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33 (1989), S.230.

⁹⁰ Hans-Jörg Knobloch, »Wilhelm Tell«. *Historisches Festspiel oder politisches Zeitstück?* In: H.-J.Knobloch, H.Koopmann (Hrsg.), *Schiller heute*, Tübingen 1996, S.153.

⁹¹ Zur Französischen Revolution als ›Richterstuhl reiner Vernunft‹, ›Vernunftgericht‹ vgl. *Über die ästhetische Erziehung...*, 2.Brief (NA20/312) und den Augustenburger Brief vom 13.

dreiunddreißig Bundesgenossen »gemeinsam das Gemeine / Besprechen« (1,4,736f.) sollen.

Die Vernunft fordert das Unbedingte, das für den endlichen Menschen in Raum und Zeit lediglich approximativ erreichbar ist. Die praktische geht Kants Moralphilosophie nach auf die unbedingte Einheit, Gesetzlichkeit und Allgemeingültigkeit des Willens. Da alle praktischen Prinzipien, die eine Materie als Bestimmungsgrund des Willens voraussetzen, empirisch sind und damit keine praktischen Gesetze angeben können, so muß die Vernunft, um für sich selbst praktisch zu sein, unmittelbar den Willen, d.h. nicht vermittelt des Gefühls der Lust und Unlust, sondern durch »die bloße Form einer allgemeinen Gesetzgebung« bestimmen. Das »Grundgesetz der reinen praktischen Vernunft« tritt also vor einem vernünftigen, aber endlichen Wesen, bei dem nämlich nicht die Vernunft allein Bestimmungsgrund des Willens ist, als Sollen, als kategorischer Imperativ auf: »Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.«⁹² Ein Wille, der die bloße gesetzgebende Form der Maxime allein zum Bestimmungsgrund hat, ist »im positiven Verstande« frei. Allgemeingültigkeit von Maximen und Unabhängigkeit von Materien sind insgesamt die Ansprüche eines freien Willens.

Auf dem Forum der reinen praktischen Vernunft geht es folglich um die »gemeine Sach'« (2,2,995), »dieselbe Sache« (2,2,1399). Und vor dem Forum kommt auch der Standesunterschied gar nicht in Frage; als vernünftige Wesen werden die Teilnehmer darum nicht verachtet, »weil sie **eigne** Leute sind« (2,2,1080). Selbst »Feinde vor Gericht« sind hier ein Herz und eine Seele. (2,2,1089). Die dreiunddreißig Männer aus den Waldstätten vertreten in der Minderheit das ganze Volk nicht als Repräsentanten, sondern weil ein jeder für die Vernunft schlechthin gilt. So ruft Rösselmann alle Anwesenden an: »Wir stehen hier statt einer Landsgemeinde, / Und können gelten für ein ganzes Volk«. (2,2,1109f.) Melchtal darauf: »Ist gleich die Zahl nicht voll, das **Herz** ist hier / Des ganzen Volks«. (2,2,1119f.) Und auf der Tagesordnung steht von Anfang bis Ende

Juli 1793 (NA26/260f.).

⁹² *Kritik der praktischen Vernunft*, S.54.

die Freiheit. »Das Reich der Vernunft ist ein Reich der Freiheit und keine Knechtschaft ist schimpflicher, als die man auf diesem heiligen Boden erduldet.«⁹³ Sie schwören sich darum am Ende der Tagung feierlich mit erhobenen drei Fingern »eher den Tod«, als sie »in der Knechtschaft leben.« (2,2,1451) Sie ist Selbstmord der Vernunft.

Streng verboten ist insbesondere Rache – Bestimmung des Willens durch eine Materie, nämlich ein »begehrtes Objekt.«⁹⁴ Stauffacher warnt Melchtal davor: »Sprecht nicht von Rache. Nicht geschehnes rächen, / Gedrohtem Uebel wollen wir begegnen.« (2,2,992f.) Eine wütende Rachgier würde ja der Vernunft Anspruch auf ihre Allgemeingültigkeit nehmen und den freien Willen, auf den sich der Bund gründet, aufs Spiel setzen. Aus seinem Schlußwort spricht das deutlicher noch:

Bezähme jeder die gerechte Wut,
Und spare für das Ganze seine Rache,
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache.

(2,2,1462-1465)

Die Regieanweisung darauf lautet: »das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen«. Nun sind *les lumières* angezündet.⁹⁵ Das Licht der Vernunft geht immer geradeaus, soweit kein Hindernis den Strahl bricht. »Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne« ist also auch der Wahlspruch des Rütli-

⁹³ Schiller an Friedrich Christian von Augustenburg, 13. Juli 1793 (Augustenburger Brief), NA26/258.

⁹⁴ *Kritik der praktischen Vernunft*: »In einem pathologisch affizierten Willen eines vernünftigen Wesens kann ein Widerstreit der Maximen wider die von ihm selbst erkannten praktischen Gesetzte angetroffen werden. Z.B. es kann sich jemand zur Maxime machen, keine Beleidigung ungerächt zu erdulden, und doch zugleich einsehen, daß dieses kein praktisches Gesetz, sondern nur seine Maxime sei, dagegen als Regel für den Willen eines jeden vernünftigen Wesens in einer und derselben Maxime mit sich selbst nicht zusammenstimmen könne.« (S.36)

⁹⁵ Die aufgehende Sonne ist ein Symbol für die Aufklärung, *philosophie des lumières*. Vgl. Gonthier-Louis Fink, a.a.O., S.71 sowie Gerhard Kaiser, a.a.O., S.175. Nach Hans-Jörg Knobloch hingegen ist sie »ein so gebräuchlicher Topos für die Revolution und speziell für die Französische Revolution«. (a.a.O., S.161)

Freiheitsbundes, und auf dem Schauplatz wird Selbstbestimmung ganzer Völker gegenüber jeglicher Fremdbestimmung dargestellt. Die Bundesgenossen sind dabei Bürger des mundus intelligibilis.

Wo viel Licht ist, ist aber starker Schatten. Ratlos steht die Vernunft vor der lauten Stimme der realen Sinnlichkeit ›Licht aus!‹ – in der Finsternis, wo kein Licht hineinscheint. Sie weiß nicht, was sie mit dem drohenden Feind anfangen sollte.

STAUFFACHER

Nur mit dem Geßler fürcht ich schweren Stand,
Furchtbar ist er mit Reisigen umgeben,
Nicht ohne Blut räumt er das Feld, ja selbst
Vertrieben bleibt er furchtbar noch dem Land,
Schwer ists und fast gefährlich, ihn zu schonen.
[...]

REDING

Die Zeit bringt Rath. Erwartets in Geduld.
Man muß dem Augenblick auch was vertrauen.

(2,2,1428-1438)

Der Rütlichschwur wird an dem unerwarteten Vorgang der Gefangennahme Tells erprobt. Er hat de facto versagt, als die Eidgenossen, an ihn gebunden, dazu keine geeignete Maßnahme getroffen und ihren Landsmann so gut wie im Stich gelassen haben. Zuschauen ist alles, was die Vernunft angesichts ihrer größten Gefahr tun kann. »Ihr sahet zu, ihr ließt das Gräßliche geschehn, / Geduldig littet ihr's, daß man den Freund / Aus eurer Mitte führte —« (4,2,2339ff.) So müssen sie sich bald Hedwigs Vorwurf anhören, und sie kann jetzt nicht mehr umhin, in einem scharfen Ton zu fragen: »Hat der Tell / Auch so an Euch gehandelt?«

Tell – das ästhetische System

»Die Vernunft hat geleistet, was sie leisten kann, wenn sie das Gesetz findet und aufstellt; vollstrecken muß es der muthige Wille, und das lebendige Gefühl. Wenn die Wahrheit im Streit mit Kräften den Sieg erhalten soll, so muß sie selbst erst zur **Kraft** werden, und zu ihrem Sachführer im Reich der Erscheinungen einen

Trieb aufstellen; denn Triebe sind die einzigen bewegenden Kräfte in der empfindenden Welt.«⁹⁶

Was habe Tell gemacht? Wie habe er gehandelt? Hedwigs Vorwurf geht weiter:

Stand er auch

Bedaurend da, als hinter dir die Reiter

Des Landvogts drangen, als der wüthge See

Vor dir erbraußte? Nicht mit müßgen Thränen

Beklagt' er dich, in den Nachen sprang er, Weib

Und Kind vergaß er und befreite dich –

(4,2,2342-2347)

Wie sie hier anklagt, wie Tell sich selbst zum eigenen Wagnis äußert: »Wer gar zu viel bedenkt, wird wenig leisten« (3,1,1532), bildet seine Rettungsaktion zum Verhalten der Rütli-Bündler einen grellen Kontrast. Das schweizerische harmonische Leben, wie es das Vorspiel singt, wird durch den atemlos hereinstürzenden Baumgarten unterbrochen. Er hat die Schandtat des Burgvogts mit seiner Axt erwidert, ist jetzt auf der Flucht und hat seine Verfolger dicht auf den Fersen. Ihm steht aber der so immer heftiger brausende, stürmende See im Wege, daß auch seine flehentliche Bitte um Hilfe den Fährmann nicht bewegen kann. In diesem Augenblick erscheint Tell, der rettet den hilflosen Flüchtling an das andere Ufer hinüber.

Die eindrucksvolle Szene mit Tells erstem Auftritt gemahnt an die Episode von Herzog Leopold von Braunschweig, an der Schiller in *Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten* gerade den Zusammenhang zwischen Moral und Geschmack erörtert:

»Als der verewigte Herzog Leopold von Braunschweig an den Ufern der reissenden Oder mit sich zu Rathe ging, ob er sich mit Gefahr seines Lebens dem stürmischen Strom überlassen sollte, damit einige Unglückliche gerettet würden, die ohne ihn hilflos waren – und als er, ich setze diesen Fall, einzig aus Bewußtseyn dieser Pflicht, in den Nachen sprang, den kein andrer besteigen wollte, so ist wohl Niemand, der ihm absprechen wird, moralisch gehandelt zu

⁹⁶ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/330f.

haben.«⁹⁷

Wichtiger als die ähnliche Situation ist die von Schiller hinzugefügte Annahme: was wäre dann vor sich gegangen, wenn der Herzog dabei auch einen »Schönheitssinn« gehabt hätte? Der Verfasser der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist kein anthropologischer Ästhetiker, der die mindeste Gewalt der Vernunft über die Sinnlichkeit übersähe. Damit die Heldentat des Herzogs nicht nur eine moralische, sondern auch eine schöne Handlung sei, muß »in demselben Augenblick, als die Vernunft ihren Ausspruch thut, auch die Sinnlichkeit zu ihr übertreten«. Da wird er, was man schon näher kennengelernt hat, »das mit Neigung thun, was er ohne diese zarte Empfindlichkeit für das Schöne **gegen** die Neigung hätte thun müssen.«⁹⁸ Das ist niemand als Tell, der dem Bedrängten ohne Rücksicht auf sein eigenes Leben Hilfe anbietet und seiner Frau so ausrichten läßt: »Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte.« (1,1,160)

Das ästhetische Urteil ist jederzeit ein einzelnes und, obwohl es bloß auf dem Gefühl der Lust und Unlust beruht, doch ein mit Recht auf aller Beistimmung Anspruch erhebendes, mit welcher speziellen Beurteilungsart sich Kant intensiv in der *Kritik der Urteilskraft* befaßt hat. Für Schiller hat es keinen bloßen Anspruch, ja mehr noch unmittelbare Objektivität, auf Grund deren jeder einen Gegenstand notwendig für schön erklärt. Diese »**allgemeine Gültigkeit** eines **einzelnen** Urteils«⁹⁹ muß daher an Tells Beurteilungs- und Handlungsweise gezeigt werden, wenn er als schön gelten soll. Er rechtfertigt seine eigene Handlung, als seine Frau, Hedwig, darüber geklagt hat, daß er sich zu oft unbedacht der Gefahr aussetze, vor allem jüngst bei der Rettung Baumgartens. Sie fragt vorwurfsvoll: »Dachtest du denn gar nicht / An Kind und Weib?« Die Antwort des Hausvaters darauf: »Lieb Weib, ich dacht' an euch, / Drum rettet' ich den Vater seinen Kindern.« (3,1,1528f.)

Das Kausaladverb »drum« kennzeichnet seine spezifische Schlußfolgerung. Es

⁹⁷ NA21/33. (Schillers Brief an Augustenburg vom 3. Dezember 1793, NA26/327.)

⁹⁸ NA21/34. (Schillers Brief an Augustenburg vom 3. Dezember 1793, NA26/328.)

⁹⁹ *Kritik der Urteilskraft*, S.134. Zur Allgemeinheit eines einzelnen Urteils vgl. auch *Einleitung* VII (bes. S.XLVI-XLVII) und §8 *Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird in einem Geschmacksurteile nur als subjektiv vorgestellt* (S.21ff.).

ist kein Trugschluß, keine Vernünftelei, für Tell ist es logisches Denken. Dort macht ein einzelnes, auf dem Gefühl beruhendes Urteil, durch keinen allgemeinen Begriff vermittelt, auf die Allgemeingültigkeit Anspruch. Daher rühren Tells Einzelstellung und doch Einstimmigkeit mit dem Rütli-Beschluß. Er benimmt sich wie ein Grieche im Goldenen Zeitalter, »wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoß, und wenn es Noth that, zum Ganzen werden konnte«. ¹⁰⁰

Doch **was** ihr thut, laßt mich aus eurem **Rath**,
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen,
Bedürft' ihr meiner zu bestimmter **That**,
Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen.

(1,3,442-445)

So hat er schon zu Stauffacher gesagt, als dieser ihn für »die gemeine Sache« gewinnen wollte. Der Meinungsunterschied beider besteht darin: (TELL) Das schwere Herz wird nicht durch Worte leicht. (STAUFFACHER) Doch könnten Worte uns zu Thaten führen. (1,3,418f.) Das Gespräch dreht sich um *λόγος*. Dieser versucht nach Anweisung der Vernunft zu handeln; jener weiß, daß Kopf und Herz für zwei verschiedene Systeme anzusehen sind. Sie also »gehen ab zu verschiedenen Seiten.« (Regieanweisung nach V.445)

Für den, der sich schon in Schillers Ästhetik auskennt, ist es kein Wunder, daß Tell als schön, Anmut, schöne Seele oder naiv zu verstehen ist. Darin liegt prinzipiell kein Unterschied, wohl aber thematisch. Es handelt sich dabei immer um die wohlbekannte »Vereinigung der Vernunft mit der Sinnlichkeit«. ¹⁰¹ Solche bisherigen, an Schillers Ästhetik orientierten Tell-Interpretationen weisen aber noch andere, folgenschwere Mängel auf. Erstens vergessen sie über der Identifizierung der Tellgestalt mit der ästhetischen Theorie, daß das Ästhetische

¹⁰⁰ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/323.

¹⁰¹ Andreas Siekmann versteht darin Schiller ganz richtig: »Vielmehr sind die jeweiligen Utopien – die anthropologische der schönen Seele, die geschichtsphilosophische der Idylle und die ästhetische des ästhetischen Staates – als Einheit zu denken, welche sich, als das »Ideal der Schönheit«, den je verschiedenen Betrachtungsweisen je verschieden aufschließt.« (a.a.O., S.39) Aber er begreift leider Schillers klassische Dramatik hauptsächlich nur als poetische Äußerung eines sentimentalischen Bewußtseins.

erst im Kontrast zum kategorischen Imperativ der Vernunft seine eigenen, entscheidenden Vorteile behaupten kann, worin überhaupt der Nervus rerum der Schillerschen Ästhetik liegt. Auch konzentrieren sich zweitens die Untersuchungen allzusehr auf die Schönheitstheorie, um nicht die unbestrittene Tatsache zu überdecken, daß unter Schillers Begriff ›ästhetisch‹ der ebenso wichtige, parallel laufende Gegenbegriff von Erhabenheit, Würde, oder welche Benennungen man sonst anwenden mag, subsumiert wird. So setzen Fritz Martini und Ludwig Völker Tells Tyrannenmord unmittelbar mit seiner verlorenen Harmonie gleich.¹⁰² Sie gehen zu Unrecht ohne weiteres an jenem ›untrüglichen Probiereisen der schönen Seele‹ vorüber.

Die ästhetische Erziehung erschöpft sich nicht in der durch die Schönheit. Die schöne Seele bedarf also eines Probiereisens, dort geht die wahrhaft schöne Seele in die erhabene über: »Wo also die sittliche Pflicht eine Handlung gebietet, die das sinnliche nothwendig leiden macht, da ist Ernst und kein Spiel, da würde uns die Leichtigkeit in der Ausübung vielmehr empören als befriedigen; da kann also nicht Anmuth, sondern Würde der Ausdruck seyn.«¹⁰³ Dasselbe besagt der Tellmonolog in der hohlen Gasse:

Ich lebte still und harmlos – Das Geschoß
War auf des Waldes Thiere nur gerichtet,
Meine Gedanken waren rein von Mord –
Du hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gährend Drachengift hast du

¹⁰² Fritz Martini: »Er [Tell] muß aus der ästhetischen Sphäre seiner Harmonie mit sich selbst, aus seiner Welt des ›Spiels‹ in eine Sphäre des Entscheidens und Handelns unter dem Zeichen der Gewalt übertreten.« (a.a.O., S.110) Ludwig Völker: »Erst die Erfahrung der Fremdbestimmung und die Aufhebung natürlicher Einheit mit sich selbst stößt ihn [Tell] aus dem Paradies naiver Unmittelbarkeit und läßt ihn in das Stadium der Reflexion eintreten.« (a.a.O., S.192)

¹⁰³ *Über Anmut und Würde*, NA20/298. Das Thema greift hauptsächlich *Über das Erhabene* auf. Dort heißt es z.B.: »...so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die **ästhetische Erziehung** zu einem vollständigen Ganzen zu machen, und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.« (NA21/52) Zur Verwandlung vom Spiel zum Ernst vgl. auch den 22. Brief der *ästhetischen Erziehung des Menschen* (NA20/380).

Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt,
Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt –
Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,
Der kann auch treffen in das Herz des Feinds.

(4,3,2568-2576)

Tell war schon in »jenes Augenblickes Höllenqualen« (4,3,2588), als er auf seinen Sohn angelegt hat, zur Ermordung Geßlers entschlossen. Der Wüterich hat »mit der mörderischen Lust« (4,3,2594) Greuel begangen, ihn »mit grausam teuflischer Lust« (4,3,2581) zum Apfelschuß gezwungen. Er ruft nun seine Armbrust an:

– Und du

Vertraute Bogensehne, die so oft
Mir treu gedient hat in der Freude **Spielen**,
Verlaß mich nicht im fürchterlichen Ernst.

(4,3,2601-2604; die Hervorhebungen vom Verf.)

Sein Feind heißt Sinnlichkeit. Unter dem härtesten Angriff der Sinnlichkeit, namens Geßler, verwandelt sich die schöne Seele in eine erhabene. Anders, als Ludwig Börne gedacht hat, ist er leider kein Philister, nicht obwohl, sondern eben weil er »mit gewaltigem Fußstoß« (4,1,2266) das Schiff mitsamt Geßler und seinen Dienern in die Sturzwellen zurückwirft und dann ihn ohne Zögern ermordet.¹⁰⁴ Er hat es mit der gewalttätigen Sinnlichkeit zu tun und wird daran auf seine Echtheit geprüft. Dementsprechend kennt er einen anderen »Empfindungszustand«, in dem sich manifestiert, was er ist. »Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht«, so hat der Dichter Iffland, der das Stück für das Berliner Nationaltheater inszenierte und selbst den Titelhelden

¹⁰⁴ Ludwig Börne, *Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama* (1828), in: *Sämtliche Schriften*, Bd.1, hrsg. von Inge und Peter Rippmann, Dreieich 1977, S.397-403. Er lehnt dort Tells Verhalten als unmoralisch ab. Interessant ist in diesem Zusammenhang Kants Abgrenzung des Guten und Bösen von Wohl und Weh (Übel) – Unterscheidung zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit – in der *Kritik der praktischen Vernunft*. Er schreibt, als ob er für Tell einträte: »Wenn aber jemand, der friedliebende Leute gerne neckt und beunruhigt, endlich einmal anläuft und mit einer tüchtigen Tracht Schläge abgefertigt wird, so ist dieses allerdings ein Übel, aber jedermann gibt dazu seinen Beifall und hält es an sich für gut, wenn auch nichts weiter daraus entspringe«. (S.107)

spielte, auf seine Kritik am Tellmonolog geantwortet, »liegt das Rührende des Stücks, und es wäre gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worinn Tell sich in diesem Monolog befindet, dazu bewogen hätten.«¹⁰⁵

In dem Empfindungszustand artikuliert sich Tells Verhältnis zum Rütli-Schwur. Er, wie die Rütli-Bundesmitglieder, ist allerdings ein Kämpfer gegen die Sinnlichkeit, aber ganz anders als sie. Auf welchen Rechtfertigungsgrund beruft sich denn der Tellmonolog, und auf welchen die Rütli-Versammlung? Die Vernunft fordert jederzeit zugleich imperativ: du sollst für deine »ewgen Rechte, / Die droben hangen unveräuserlich / Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst« (2,2,1279f.), aufstehen. Denn »eine Grenze hat Tyrannenmacht«. (2,2,1275)

Der Güter höchstes dürfen wir vertheid'gen
Gegen Gewalt – Wir stehn vor unser Land,
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder!

(2,2,1286-1288)

Tells Empfindung spricht fast gleichfalls:

– Und doch an **euch** nur denkt er, lieben Kinder,
Auch jezt – Euch zu vertheidgen, eure holde Unschuld
Zu schützen vor der Rache des Tyrannen
Will er zum Morde jezt den Bogen spannen!

(4,3,2631-2634)

Er sieht nach dem Schuß den Feind durch seinen Pfeil mitten ins Herz getroffen, tritt aus seinem Hinterhalt hervor und erklärt dem Sterbenden gegenüber sein Vaterland für frei: »Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld / Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.« (2793f.)

Tells Verteidigungsrede scheint auf den ersten Blick mit der auf dem Rütli gleichbedeutend zu sein. Aber nur inhaltlich. Bei genauer Betrachtung kommt eine prinzipielle Inkongruenz ans Licht, die seine Handlung charakterisiert. Seine Rechtfertigung wird geführt in umgekehrter Reihenfolge: erst »euch«, dann »Land«. Die Empfindung sagt: »an euch nur denkt er«. Von »dem Lande« hört man

¹⁰⁵ NA10/457f.

nichts, bis der Monolog der Empfindung und Geßlers Tyrannei ein Ende haben. Das kehrt vor seiner Frau wieder: »Hat euch vertheidigt und das Land gerettet« (5,2,3143). Er handelt nämlich nach dem einzelnen, auf dem Gefühl beruhenden, doch zugleich allgemeingültigen Urteil. Die Vernunft hingegen geht vom Allgemeinen zum Einzelnen: Recht - Land - Weib und Kind. Beide »gehen ab zu verschiedenen Seiten« und laufen doch auf dasselbe hinaus. Die Vernunft und die ästhetische Beurteilungskraft weisen wechselweise aufeinander zurück. Verfällt Stauffacher nicht wieder in denselben Fehler wie Marquis Posa, so erwartet Tell ein anderes Schicksal als Don Karlos.¹⁰⁶ Nun soll vom Gesamtgefüge des Dramas die Rede sein.

4

Die *Geschichte* setzt mit einem heraufziehenden Gewitter ein. »Die Landschaft verändert sich«, wenn das *harmonische* Geläut der Herdenglocke, dann der Kuhreihen mit Variationen verklingt, und »man hört ein dumpfes Krachen von den Bergen, Schatten von Wolken laufen über die Gegend« (Regieanweisung nach V.36). Im ersten Aufzug erfährt man darauf dreifach von der Tyrannei aus dem Mund von drei Personen, also vom Wolfenschießen durch Baumgarten (1.Szene), von Geßler durch Stauffacher (2.Szene) und vom Landenberger durch Melchtal (4.Szene). Hier im Aufzug kündigt sich sozusagen die Welt der Sinnlichkeit an, deren Stellvertreter Geßler selbst erst im dritten, um so eindrucksvoller, auftritt. Angesichts des Angriffs von seiten der Sinnlichkeit spaltet sich nun das Volk in drei Lager: Tell, Rütli-Eidgenossen und Rudenz. Daraus, daß jedes von den dreien

¹⁰⁶ Schiller erklärt in den *Briefen über Don Karlos* »Gewalttätigkeit gegen fremde Freiheit« »aus dem Bedürfnis der beschränkten Vernunft, sich ihren Weg **abzukürzen**, ihr Geschäft zu vereinfachen und Individualitäten, die sie zerstreuen und verwirren, in Allgemeinheiten zu verwandeln; aus der allgemeinen Hinneigung unsers Gemütes zur Herrschbegierde oder dem Bestreben, alles wegzudrängen, was das Spiel unsrer Kräfte hindert.« (NA22/171f.) Dem schreibt er die Tragik beider Personen zu. David B. Richards sieht übrigens in der Tellgestalt einen tragischen Helden, der für sein Vaterland die Ermordung Geßlers auf sich genommen, und dem Parricida Auftritt die Schuld bewußtgemacht hat: »When Parricida kneels before him, he turns away in shame and admits the moral equality of "judge" and "accused"«. (*Tell in the Dock: Forensic Rhetoric in the Monologue and Parricida-Scene in*

ein eigenes Prinzip befolgt, entspringt notwendig das Nebeneinander dreier Handlungsstränge: Tell-, Rütli- und Rudenz-Berta-Handlung. Rudenz allein unterliegt einmal der »Stimme der Verführung« (2,1,821), verkauft »der Freiheit kostbar'n Edelstein« (2,1,894) »für eiteln Glanz und Flitterschein« (2,1,915). Die sinnlichen Materien, einschließlich der Liebe zu Berta von Bruneck, schlagen ihn in Fesseln, von den er sich nicht befreien kann, bis sein Wahn von ihr zerstört ist. »Seid / Wozu die herrliche Natur euch machte!«, so bewegt sie den »Naturvergeßnen Sohn« (3,2,1611) zu einem freien Schritt, »Erfüllt den Platz, wohin sie euch gestellt, / Zu eurem Volke steht und eurem Lande, / Und kämpft für euer heilig Recht.« (3,2,1650f.) »Es ist Ein Feind, vor dem wir alle zittern, / Und Eine Freiheit macht uns alle frei!« (3,2,1730) Diese Freiheit ist »die neue beßre Freiheit« (4,2,2424), die der sterbende Attinghausen, den Untergang der patriarchalischen Gesellschaft ahnend¹⁰⁷, von »andre[n] Kräfte[n]« (4,2,2421) erwartete, als er erfuhr, daß die Landleute ohne Beistand der Edlen »den Eid des neuen Bundes« (2,2,1447) geschworen haben. Der Schwur auf dem Rütli stiftet nichtsdestoweniger »keinen neuen Bund«, sondern »es ist / Ein uralt Bündniß nur von Väter Zeit, / Das wir erneuern!« (2,2,1155) Das neue ist das alte, weil aus der indifferenten Einheit jetzt die durch die Vernunft vermittelte wird. Im Schlußtableau, wo der Kuhreihen wieder heiter klingt, liegt der ideale Konvergenzpunkt, wohin die dreifache Freiheit, die von Tell, Rütli und Rudenz-Berta, zusammenfließt¹⁰⁸.

BERTHA

»Wilhelm Tell«, in: *German Quarterly* 48, 1975, S.483)

¹⁰⁷ Was hier von Attinghausen verkörpert und jetzt mit dem Sterbenden dem Tode nahe ist, ist »eine natürliche sanfte Obergewalt, die Patriarchen Regierung, welche aber die allgemeine Gleichheit darum nicht aufhob, sondern vielmehr befestigte.« (*Etwas über die erste Menschengesellschaft...*, NA17/407f.)

¹⁰⁸ Anders Lawrence O. Frye, *Schiller, Juggler of Freedoms in »Wilhelm Tell*«, in: *Monatshefte* 76 (1984), S.73-88. Nach Frye läßt sich Rudenz der ästhetischen Freiheit zuordnen, Tell hingegen der moralischen. Und man sehe dann an der Schlußszene die Verwirklichung jener Idee von »the nexus of the esthetic and the moral states, of the beautiful and the sublime« (S.86), wie sie Schiller in *Über das Erhabene* (NA21/52f.) beschrieben habe. »What Tell is deprived of – a naive form of esthetic freedom – Rudenz is brought to in a more reflective, conscious way. In effect, I propose that Rudenz assumes that role which the critical literature generally assigns to Tell.« (S.84) Wenn so, woher sollte denn der Titel *Wilhelm Tell* kommen?

So reich ich diesem Jüngling meine Rechte,
Die freie Schweizerin dem freien Mann!

RUDENZ

Und frei erklär' ich alle meine Knechte.

(5,3,3288-3290)

Diese triadische Struktur des *Wilhelm Tell* und die dreistufige Entwicklung des Schweizer Volkes scheinen in der Schiller-Forschung für gesichert und selbstverständlich zu gelten.¹⁰⁹ Es beweist auch die Handlungsführung von der ›Natur‹ durch die ›Widernatur‹ zur ›Wiedernatur‹, daß es die ›herrliche Natur‹ ist, wohin der naturvergessene Rudenz zurückkehren soll, oder es »die heilige Natur« (5,2,3182) ist, die Tell rächt, er nämlich den »Rächer der Natur«¹¹⁰ abgibt. Doch wenn man von der daneben parallelen dreistufigen Entwicklung Tells spricht, führt es aus Mangel an Verständnis für Schillers ästhetische Termini leicht zu Fehldeutungen. So Andreas Siekmann: Tell wandle sich »zum Sentimentalischen«. »Seine zerstörte Naivität stellt ihn auf eine Stufe mit dem übrigen Volk, da dieses sich bereits, sentimentalisch-reflektierend, von der Notwendigkeit überzeugt hat, die tyrannische Unterdrückung abzuwerfen.« Daher räche Tell, »stellvertretend für das gesamte Schweizer Volk«, die heilige Natur.¹¹¹ Ludwig Völker handelt auch von den parallel nebeneinander laufenden Entwicklungen von Tell und dem Volk: »Die Idee der Entwicklung [...] bleibt im Drama nicht auf die Person Tells

¹⁰⁹ Helmut Koopmann macht allerdings dazu eine kritische Bemerkung: »Von einer Umsetzung geschichtsphilosophischer Ideen, wie Schiller sie immer wieder vertreten hat, kann ebenfalls nicht die Rede sein; hier wird nicht der Gang der Menschheit dargestellt.« (*Schiller. Eine Einführung*, München/Zürich 1988, S.129)

¹¹⁰ So nennt Schiller den sentimentalischen Dichter: »Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die **Bewahrer** der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr seyn können, und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt haben, da werden sie als die **Zeugen**, und als die **Rächer** der Natur auftreten. Sie werden entweder Natur *seyn*, oder sie werden die verlorene *suchen*.« (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, NA20/432) Die ersten sind natürlich die naiven Dichter, und die letzten die sentimentalischen.

¹¹¹ Andreas Siekmann, a.a.O., S.127, 125. Nicht wenige der Interpreten halten Tell unvorsichtig für den Repräsentanten des Volkes. Zum Beispiel: Herman Nohl, *Friedrich Schiller*, Frankfurt/M. 1954, S.103; Hans-Günther Thalheim, a.a.O., S.240f.; Joachim Schmidt-Neubauer, a.a.O., S.79; John Hibberd, *Das Vorspiel zu Schillers »Wilhelm Tell« und die »hervorzubringende Einheit«*, in: J.Hibberd, H.B.Nisbet (Hrsg.), *Texte, Motive und Gestalten der Goethezeit, Festschrift für Hans Reiss*, Tübingen 1989, S.163.

beschränkt. Auch im Schicksal der Eidgenossenschaft läßt sie sich, ebenfalls in der Form des Dreischritts, beobachten.«¹¹² Fritz Martini ist keine Ausnahme und erkennt, wenn er auch die Tellgestalt »als die heroische Repräsentation des Volkes« verneint, doch in Tell die zyklische Triade: naiv - sentimentalisch - wieder naiv.¹¹³

Tell tritt aber, wie oben ausgeführt, nicht als Repräsentant des Volkes, noch als Gegenbild zum Volk, er befolgt ein eigenes Prinzip. Daher Einzelgänger. Außerdem darf man dort nicht von solch einer Wandlung Tells sprechen, besonders wenn man in Tell ein Ästhetisches oder ein Naiv-Sentimentalisches erblicken will. Das Begriffspaar »naiv« und »sentimentalisch« bildet, wie es sich auch in Schillers Beschreibung selbst den substantiellen Begriffen annähert, eine Dyade, welche für einen anderen zu nichts taugt, als für die Modernen auf der Stufe der Zerrissenheit. Das Naive würde aufhören, naiv zu sein, wenn der Mensch einmal seine Spaltung überwinden und zum Ideal-Schönen gelangen, also nicht mehr sentimentalisch sein sollte. Beide sind keine Epochenbegriffe, zwei komplementäre Empfindungsweisen in einer und derselben Epoche. Das Naive definiert Schiller expressis verbis wie folgt: »Das Naive ist eine **Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird**, und kann eben deßwegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden.«¹¹⁴ Schiller muß im Abschnitt, der ursprünglich unter dem Titel *Über das Naive* in seiner Zeitschrift *Horen* erscheint, vom »**sentimentalischen Interesse**«¹¹⁵ handeln. Das

¹¹² Ludwig Völker, a.a.O., S.194f. Die Ansicht teilt Joachim Schmidt-Neubauer (a.a.O.).

¹¹³ Fritz Martini, a.a.O., S.112. Dort heißt es: »Der »naive« Tell bis zu dieser Szene gerät in ihr, die ihn in die Spaltung mit sich selbst bringt, in den reflektierenden Zustand des »Sentimentalischen«, aus dem er jedoch in seine Grundverfassung des »Naiven« zurückzukehren vermag.« (S.112, Anm.)

¹¹⁴ *Über naive und sentimentalische Dichtung*, NA20/419. Peter Szondi wirft die Frage auf, »ob naiv und sentimentalisch Epochenbegriffe seien« und sagt, dieselbe Stelle aus Schillers Abhandlung anführend: »so wäre zu antworten, daß naiv und sentimentalisch nicht zwei verschiedene Epochen bezeichnen, sondern zwei Dichtungsweisen, zwei dichterische Existenzweisen in einer und derselben Epoche, nämlich in Schillers eigener, von denen aber die eine, die naive, der Naturverbundenheit, welche die Antike kennzeichnet, nicht verlustig gegangen ist, sondern sie bruchlos, in einer Zeit der Naturentfremdung, perpetuiert.« (*Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in: ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen Bd.2, Frankfurt/M 1974, S.167f.)

¹¹⁵ NA20/429.

Naive steigt nur vor dem Sentimentalischen herauf, während beide so aufeinander zurückweisen, damit der naive und der sentimentalische Dichter in »einen höhern Begriff« und der naive und der sentimentalische Charakter in »das Ideal schöner Menschlichkeit« zusammenfließen.¹¹⁶ Tell wandelt zwar vom Naiven zum Sentimentalischen. Doch je geschichtsphilosophischer seine Wandlung tingiert wird, desto weniger Stellenwert hat er in der Geschichtsphilosophie. Denn »Tell ist«, wie Oskar Seidlin der soeben erwähnten Auffassung von Fritz Martini widerspricht, »[...] von allem Anfang an der Abgesonderte und Abgetrennte, der Mensch in der Distanz (und das ist im Schillerschen Sinne die »sentimentalische« Position)«¹¹⁷, aber leider im anderen Sinne, als der Opponent meint, der Schillers ästhetische, als geschichtsphilosophische intendierte Konzeption gar nicht versteht. Er erkennt das Element des Ästhetischen im Drama nicht an, »weil damit die Kategorie des Geschichtlichen, das eben nicht ein Ästhetisches ist, ausgeklammert wird, denn das Schöne ist das, was »die Zeit in der Zeit aufhebt.«¹¹⁸ Da scheint er sich gar nicht daran zu entsinnen, daß sich das Ästhetische zunächst *in der Zeit* geltend macht, wo es autoreferentiell das Jenseits aller Zeit heraufbeschwört. »Das Ästhetische als ein Werk der freien Einbildungskraft«, wie Benno von Wiese richtig erwähnt, »ist der erstaunliche Versuch des Menschen, eine Sphäre außerhalb von Raum und Zeit noch unter den Bedingungen von Raum und Zeit zu realisieren.«¹¹⁹ Ohne die Bühne der Geschichte würde das Ästhetische auf keinen Fall ästhetisch sein, und nur dort gewinnt die Vermittlungsfunktion des Ästhetischen an Bedeutung.

So kann der Protagonist »in einer Zeit der Naturentfremdung«, also »in einer und derselben Epoche« als Naives und Sentimentalisches treten und damit als

¹¹⁶ NA20/437 (Vgl. dazu Schillers Brief an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796, NA28/203), NA20/491. Auch ist es deshalb unvermeidlich, »daß selbst der höchste Genuß, den die schönsten Werke der naiven Gattung aus alten und neuen Zeiten dem kultivierten Menschen gewähren, nicht lange rein bleibt, sondern früher oder später von einer elegischen Empfindung begleitet seyn wird.« (NA20/449, Anm.)

¹¹⁷ Oskar Seidlin, *Das Vorspiel zum »Wilhelm Tell«*, in: V.J. Günther, H. Koopmann, P. Pütz, H.J. Schrimpf (Hrsg.), *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte, Festschrift für Benno von Wiese*, Berlin 1973, S.128 (Anm.).

¹¹⁸ Ebd., S.126 (Anm.).

¹¹⁹ Benno von Wiese, *Die Utopie des Ästhetischen bei Schiller*, in: ders., *Zwischen Utopie und*

Wegweiser. Es handelt sich dabei um durch die Idee vermittelte Empfindungsweisen, nicht um die Idee selbst. Mit Schillers ästhetischen Terminologien gesagt, geht Tell zwar vom Schönen zum Erhabenen, von der Anmut zur Würde über, doch die Gegensatzpaare sind zwei *Ausdrücke* oder *Darstellungen* der Freiheit in der Erscheinung, also im mundus sensibilis. Wie wäre das Versinnlichte mit der Freiheit an sich zu verwechseln? Man darf die schöne Seele und ihren Ausdruck Anmut nicht durcheinanderbringen, geschweige denn die Freiheit selbst und die Würde. Das Ästhetische als Erscheinung will darum von der Vernunft anerkannt werden, um im mundus intelligibilis naturalisiert zu werden. Es lohnt sich hier abschließend einen Blick auf den letzten Aufzug zu werfen.

Den nach Hause zurückgekommenen Tell begrüßte nicht nur sein ›Weib und Kind‹, sondern auch der flüchtige Johannes Parricida. Dieser erkennt im anderen Mörder seinen eigenen Doppelgänger:

Ihr erschlugt

Den Landvogt, der euch Böses that – Auch ich
Hab einen Feind erschlagen, der mir Recht
Versagte – Er war euer Feind wie meiner –
Ich hab das Land von ihm befreit.

(5,2,3151-3155)

Der Kaisermörder behauptet, beider Tat liege auf derselben Ebene, der Tyrannenmord aus Selbstverteidigung habe die Befreiung des Volkes von der Tyrannei zur Folge. Tell antwortet darauf mit einem Nein:

Unglücklicher!

Darfst du der Ehrsucht blutge Schuld vermengen
Mit der gerechten Nothwehr eines Vaters?
Hast du der Kinder liebes Haupt vertheidigt?
Des Heerdes Heiligthum beschützt? das Schrecklichste,
Das Letzte von den deinen abgewehrt?
– Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,

Verfluche dich und deine That – Gerächt
Hab ich die heilige Natur, die **du**
Geschändet – Nichts theil' ich mit dir – Gemordet
Hast **du**, **ich** hab mein theuerstes vertheidigt.

(5,2,3174-3184)

Hier ist der Tell-Monolog nicht dialogisch wiederholt. Es handelt sich um nichts Geringeres als den Bestimmungsgrund des Willens. Der eine: aus Ehrsucht, der andere: aus gerechter Notwehr. Die Taten, die in die Erscheinungswelt fallen, mögen sich oberflächlich noch so ähnlich sehen, man kann – und muß – bei der Handlung eines intelligiblen Menschen zwischen Legalität und Moralität prinzipiell exakt differenzieren. »Geschieht die Willensbestimmung zwar gemäß dem moralischen Gesetze, aber nur vermittelt eines Gefühls, welcher Art es auch sei, [...] so wird die Handlung zwar **Legalität**, aber nicht **Moralität** enthalten«¹²⁰, weil Gut und Böse, also der sittliche Wert der Handlungen beim vernünftigen Wesen darauf ruht, ob das moralische Gesetz unmittelbar seinen Willen bestimmt oder nicht. Denn man braucht dabei nur auf den Zusammenhang des Gesetzes mit dem Willen aufzupassen, »unangesehen dessen, was durch die Kausalität desselben ausgerichtet wird, und man kann von der letzteren (als zur Sinnenwelt gehörig) abstrahieren«.¹²¹ Tell denunziert also hier Parricida etwa folgenderweise: Wenn wir es zwar mit der Sinnlichkeit zu tun hatten und beider Tat auch Legalität enthält, so fehlt es aber dir entschieden an Moralität.¹²² Die Folge heilige den Grund nicht. Nur von diesem Aspekt läßt sich Tells angeblich

¹²⁰ *Kritik der praktischen Vernunft*, S.126f.

¹²¹ Ebd., S.38.

¹²² Von unzählbaren Interpreten, welche die problematische Parricidaszene explizieren, bezieht Hans-Günther Thalheim sie auf Kant, aber auf seine Theorie übers Widerstandsrecht. »In der Parricidaszene des ›Tell‹ stehen sich somit Schillers und Kants Auffassungen des Revolutionsrechtes gegenüber.« Die Einführung der Parricidagestalt zeige Schillers Verteidigung des Widerstandsrechts gegen Kant. (a.a.O., S.235) Gonthier-Louis Fink dagegen liest aus der Szene Schillers »Kritik der revolutionären Exzesse und des Jakobinismus« ab. »In der Auseinandersetzung mit der französischen Revolution schuf Schiller zwar kein historisches, aber ein ideelles Modell einer wahren republikanischen Revolution« (a.a.O., S.78, 81) Wenn aber Schiller vom Politischen spricht, sei es Kritik an Kants Widerstandstheorie oder an der Französischen Revolution, steckt dahinter, wie eingangs erwähnt, seine anthropologische Ästhetik, welche die Basis für sein Denken bildet.

pharisäische Härte gegenüber dem Flüchtling begreifen, über die sich Goethe und Eckermann abfällig aussprachen.¹²³ So gesteht der Angeklagte seine eigene Schuld ein: »Der Neid zernagte mir das Herz«. (5,2,3199) Er »darf nicht weilen bei den Glücklichen« (5,2,3274), weil er sich in einer selbstverschuldeten »Unmündigkeit« (5,2,3203) befindet. Tell weist aber dem Trostlosen den Weg zur Buße, den Weg nach Italien, wo er sich dem Papst zu Füßen werfen soll, um Vergebung seiner Schuld zu erleben:

»Um den ästhetischen Menschen zur Einsicht und großen Gesinnungen zu führen, darf man ihm weiter nichts, als wichtige Anlässe geben; um von dem sinnlichen Menschen eben das zu erhalten, muß man erst seine Natur verändern. Bey jenem braucht es oft nichts, als die Aufforderung einer erhabenen Situation, (die am unmittelbarsten auf das Willensvermögen wirkt) um ihn zum Held und zum Weisen zu machen«, doch »diesen muß man erst unter einen andern Himmel versetzen.«¹²⁴

Jetzt hören sie jenen Kuhreihen geblasen und alle Eidgenossen hierherkommen, um ihrer »Freiheit Stifter« und »Retter« (5,2,3083/3086) Heil zu rufen. »Wenn beide zu verschiedenen Seiten abgegangen« und die Bedingung der Moralität an Tell erfüllt ist, so »verändert sich der Schauplatz, und man sieht in der letzten Scene« (Regieanweisung nach V.3280) Tells Handlung von der Vernunft anerkannt. Das Rütli hat bereits die Anerkennung mit Stauffachers Äußerung vorweggenommen, Geßler allein lasse sich »nicht ohne Blut« erledigen, und die Parricidaszene war als ihre Bedingung unausbleiblich. Wenn »Tell heraustritt, empfangen ihn alle mit lautem Frohlocken: Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!« (5,3,3281) Darauf folgt aller Umarmung von Tell. In dem Augenblick, wo seine »Privatsache« »mit der öffentlichen Sache zusammengreift«¹²⁵, verbindet sich ein »individuelles und einziges Phänomen« mit der »höchsten Nothwendigkeit und Wahrheit«. ¹²⁶ Der in die eidgenössische Gemeinschaft integrierte Einzelgänger und Wegweiser verliert sich im Allgemeinen und holt

¹²³ J.P.Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, S.497. (16. März 1831)

¹²⁴ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/385.

¹²⁵ Schiller an Iffland, 5. Dezember 1803 (NA32/89).

¹²⁶ Schiller an Körner, 9. September 1802 (NA31/160).

sich dort in demselben Augenblick wieder. Nun ist die Zerrissenheit, das Entfremdungszeitalter aufgehoben, und damit verschwindet zugleich das Ästhetische im Ideal-Schönen. Das Spiel ist aus, hier ist die *Geschichte* zu Ende. Hinter dem Vorhang wartet doch ein ästhetisches *Spiel* auf seine Zeit.¹²⁷

5

Der Kreis schließt sich. Was wurde hier auf der Bühne gespielt?

1. **Auf der Suche nach dem objektiven Begriff des Schönen** begegnet dem Dramatiker der individualistische Charakter Tell. Der Held tritt immer als Einzelgänger auf, auch angesichts der Gefahr der vaterländischen Freiheit. Fehlt das Ästhetische auf dem Forum der Vernunft, so haben die parallelen Handlungsstränge aber
2. **das Ideal-Schöne** zum Fluchtpunkt, welches das Schlußtableau andeutet. Die Großtat vollbringt die schöne Seele, die sich in die erhabene wandeln kann. An einer untrüglichen Probe erweist sie ja ihre Echtheit. Das Hineinwerfen der Hauptfigur in solch einen Kampfplatz zwischen Vernunft und Sinnlichkeit führt uns
3. **den Stellenwert des Ästhetischen in der Geschichtsphilosophie** Schillers vor Augen. *Wilhelm Tell* spielt vor dem Hintergrund des Triadenschemas von erstem Paradies, *Geschichte* und zweitem Paradies. Erst durch das Ästhetische steigt die Sinnlichkeit, annulliert und

¹²⁷ »Vielmehr: die Revolution ist gerecht und feiernswert, aber sie gelingt um einen Preis. Den Preis zahlt Tell.« So sieht Karl S. Guthke in Tells Schweigen in der Schlußszene »das Unglück des ›Heilsbringers‹: persönliche Tragik als Signatur des politischen Heils. Der patriotische Jubel übertönt die Gewissensqual Tells, und diese muß um so größer sein, als es keinen Menschen gibt, dem er sich mitteilen kann.« (a.a.O., S.304) Dieser Interpretation kann nichts außer der Tatsache entgegengehalten werden, daß kein Geringer als Schiller folgendermaßen gesagt hat: »Parricidas Erscheinung ist der Schlußstein des Ganzen. Tells Mordthat wird durch ihn allein moralisch und poetisch aufgelöst. Neben dem ruchlosen Mord aus Impietaet und Ehrsucht steht nunmehr Tells nothgedrungne That, sie erscheint schuldlos in der Zusammenstellung mit einem ihr so ganz unähnlichen Gegenstück, und die Hauptidee des ganzen Stücks wird eben dadurch ausgesprochen, nemlich: ›Das Nothwendige und Rechtliche der Selbsthilfe in einem streng bestimmten Fall.‹« (NA10/458) Ob das Schiller gelungen ist, ist aber eine Sache für sich.

aufbewahrt, im Ideal-Schönen höher.

Das Drama *Wilhelm Tell* ist nun zur Ästhetik geworden. Damit stehen wir vor der letzten Fragestellung: Was ist *Wilhelm Tell*? Ist es nur die dramatisierte Ästhetik, die weniger etwas dem dualistisch existierenden Menschen Geschehenes als vielmehr wegweisend das erst Geschehen-Sollen analysiert? Die indifferente Identifikation einer dichterischen Sphäre mit der ästhetischen falsifiziert nichts als Schillers Ästhetik, die den Künstler auffordert, jeden Zweck von der schönen Kunst auszuschließen, insbesondere vor jeglicher Verquickung der didaktischen Absicht mit ihr warnt. Sonst ist es um den ästhetischen Schein geschehen. So schreibt er: »Nicht weniger widersprechend ist der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst«. ¹²⁸ Nur mit ihrer Autonomie aber steht sie paradoxerweise im Dienst der Moral.

Einen Einwand gegen die unmittelbare Gleichsetzung von Ästhetik und Dichtung erhebend, sieht Wolfgang Binder doch in Schillers Denken und Schaffen eine vermittelte Relation, eine dynamische Dialektik: Konkrete Erfahrung (der Historiker Schiller) – Abstraktes Denken (der Philosoph Schiller) – Dichtung (der Dichter Schiller). ¹²⁹ Aber solche Dialektik ist nicht eine einmalige, sondern eine unablässige Bewegung bei allem dichterischen Schaffen, dasjenige innerliche Hin- und Zurückgehen zwischen Allgemeinem und Einzelem, das Schiller selbst in Goethe erkannt haben wollte, als er im berühmten Geburtstagsbrief vom 23. August 1794 den Freund in Weimar porträtierte. Mag auch eine Vorstellung, die der Sprache inkommensurabel ist, die der Begriff daher nicht adäquat ausdrücken kann, erst »ästhetisch« genannt werden – mit Kant: »Eine **ästhetische Idee** kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine **Anschauung** (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann.« ¹³⁰ –, man kann zwischen dieser Hin- und Zurückbewegung Vermittler – Interpret – sein und von derselben »Geistesart« sprechen, aus der »die Strukturen

¹²⁸ *Über die ästhetische Erziehung...*, NA20/382.

¹²⁹ Wolfgang Binder, *Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk*, in: B.Zeller (Hrsg.), *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, Stuttgart 1961, S.9-36.

¹³⁰ *Kritik der Urteilskraft*, S.240.

des Denkens, in denen Schiller seine Probleme entfaltet, und die Strukturen des Dichtens, in denen er seine Stoffe poetisch formt«¹³¹, entspringen. Das Theater ist alles andere als eine illustrative Versinnlichung der ästhetischen Ideen, geschweige denn ein ästhetisiertes Kolleg.

In diesem Sinne bedingen Schillers Denken und Schaffen jetzt die Strukturisomerie, die Erscheinung nämlich, daß Stoffe mit gleicher Summenformel, also mit der gleichen Zahl und Art von Atomen, unterschiedliche physikalische und sogar chemische Eigenschaften aufweisen, die auf die verschiedene Atomverkettung zurückzuführen sind. Und hier wurde nach seiner Ästhetik und seinem Drama *Wilhelm Tell* gefragt, beide Substanzen wurden analysiert und in ihre Grundbestandteile zerlegt.

¹³¹ Wolfgang Binder, a.a.O., S.27.